مناهج عالمية
فى الإخراج المسرحى

تأليف

ا. د. كمال الدين عيد

الأستاذ بأكاديمية الفنون
كلية البنات - جامعة عين شمس
(جامعات الفاتح ، بودابست ، الكوفة ، بغداد ، الملك سعود سابقا)



الإهداء

بعد الله سبحانه وتعالى
فى العون والتأييد ..
تحتل زوجتى السيدة
زينب بسيونى
الشكر والتقدير

المؤلف



الفهرس

مدخل إلى الكتاب

الفصل الأول

الدراسات المعمّقة

- الفرنسيون

چاك كوبو

شارل ديلان

لوى چوڤيه

چان ڤيلار

- السوڤيت (الروس)

ڤسفولد مايرهولد

يفجنى ڤاختنجوف

نيكولاى أخلبكوف

نيكولاى أكيموف

- البولنديون

ليون شيللر

چرسى چروتفسكى

- الإنجليز

إدوارد جوردون كريج

بيتر بروك

- النمساويون

ماكس راينهاردت

- هوامش الفصل الأول

الفصل الثانى

الدراسات التكميلية

قسطنطين ستانسلافسكى

جيورجى توفستونوجوف

ألكسندر تايروف

چان لوى بارو

ـ هوامش الفصل الثانى

الفصل الثالث

الدراسات المعاصرة

إيرڤين بيسكاتور

والتر فلزنشتاين

بيتر باليتش

مانفريد ڤيكڤيرث

أدولف آبيا

بيتّو بيسّون

لورانس أوليڤييه

تايرون جوثرى

تشارلس ماروتيز

بيتر هول

إيرڤين آكسر

هارولد كلورمان

ألان شنايدر

أوتو كرايتشا

يان جروسمان
مايور توماش
مارتون أندرا
ڤاركوني زولتان
كازيمير كاروى
أناتولى إفروس
ليونيد ڤيڤيان
يورى ليوبيموف
إنجمار برجمان
چورچو ستريلر
فرانكو زفيراللى
- هوامش الفصل الثالث
- المراجع العامة



خامساً : النمساويون

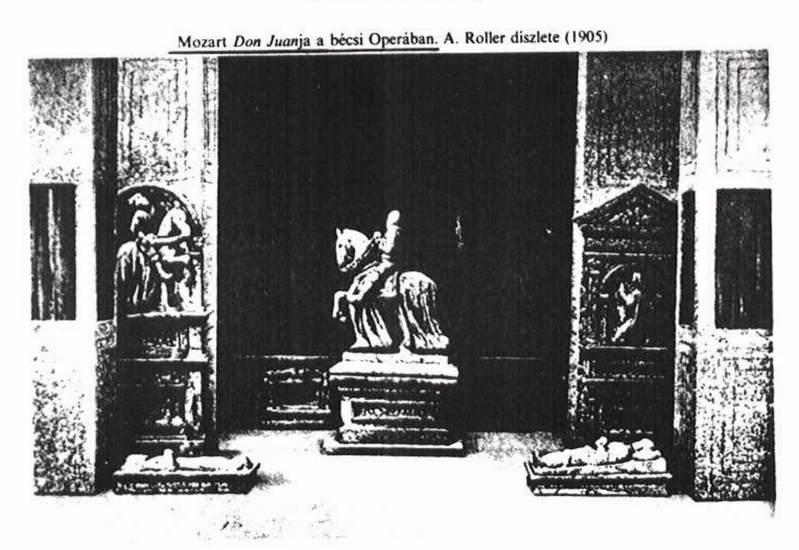
ماكس راينهاردت





A bécsi Operaház (1869)

Mozart *Don Juanja* a bécsi Operában. A. Roller diszlete (1905)



١ ـ دار أوبرا فينا ـــ النمسا

٢ ـ أوبرا دون جوان موزارت

MAX REINHARDT
ماكس راينهاردت

(٩ / ٩ / ١٨٧٣ - ٣١ / ١٠ / ١٩٤٣ م)

مخرج مسرحى نمساوى . بدأ حياته الفنية ممثلاً مسرحياً فى المسرح الألمانى DUTSCHES THEATER . تعلم كثيراً من أستاذه المخرج الألمانى أوتو براهم OTTO BRAHM راينهاردت مـن موالـيد (٥ / ٢ / ١٨٥٦ ــ ٢٨ / ١١ / ١٩١٢ م) . يُنشىء فى عام ١٩٠٣ م مسرح الصغار KLEINES THEATER . أول أعماله الإخراجية الكبيرة عام ١٩١٠ م عندما أخرج دراما (أوديبوس ملكاً) فى حلبة سيرك ڤينا . يعمل منذ عام ١٩٠٣ م مخرجاً أول ومديراً فنياً للمسرح الألمانى فى برلين . منظم ومبرمج مسرحى من الدرجة الأولى . يستعمل مذهب الانتقائية ECLECTICISM فى إخــراج أعماله ، بمعنى اختياره للأفضل من عناصر مستمدة من مصادر مختلفة ، أى الأفضل من جميع الأنظمة ، دون أن يتّبع نظاماً واحداً فى فلسفة الإخراج المسرحى .

فى عام ١٩٠٦ يدعو إلى إنشاء المسارح الصغيرة فى أوروبا KAMMERSPILE . ويدير وينشــر المهرجانات المسرحية أمام الآثار المعمارية فى سالسبورج SALZBURG فى النمسا ، وفى ميونيخ MÜNCHEN فى ألمانيا .

يقود فى عام ١٩٢٠ م ثلاثة مسارح فى ألمانيا وحدها .

أ ــ GROSS SCHAUSPIEL HAUS

ب ــ DEUTSCHES THEATER

جـ ــ (٣٠٠) مقعد INTIM KHMMERSPIELE

ويدير فى ڤينا المسرح الكوميدى KOMEDIE THEATER إلى جانــب إدارتــه لمسرح JOSEPHSTÄDTER

أول من استعمل على المسرح الماثلين بصورة كبيرة ومؤثرة ، إذ حشد ٢٠٠ من الماثلين عند إخراجه لدراما أوديبوس ملكاً عام ١٩١١ م فى سيرك باكاتو BEKETOW ببودابست بالمجر . يسافر إلى أمريكا هرباً من النازية ، ويموت فى هوليوود .

أولاً : عالم مدينة ڤينا

فى ٩ ســبتمبر من ١٨٧٣ يولد ماكس راينهاردت فى مدينة بادن BADEN بالقرب من العاصمة النمساويــة ڤينــا WIEN . وهو أصغر من جوردون كريج بسنة واحدة ، وأصغر من ستانسلافسكى بعشر سنوات . ومع ذلك فهو يتطور باستمرار معهما .

كانت مدينة ڤينا ولا تزال هى منبع الموسيقى العذبة . كان له إخوة كثيرون . إخوة هادئون لا يحملون قلق راينهاردت أو عدم صبره . لم يعرفوا كثيراً عن المسرح وسحره . قضىّ راينهاردت أيام طفولته وشبابه فى ڤينــا .. كانت العاصمة فى ذلك الوقت بؤرة من بؤر المسرح والثقافة التى عكست على كل مسارح أوروبا ، وبخاصة وسط أوروبا . الموسيقى فى كل مكان . فى الشارع ، وفى المقــاهى والمطاعم وأماكن التسلية العادية . تسمعها كل الطبقات بلا استثناء فى كل مكان . حــتى الشحاذون كانوا يغنون فى تأدية أعمالهم . وهناك مليوديات معروفة عادة ما كانت تُغنى فى الأسواق حيث الخضر والفاكهة . البائعون يمتدحون بضاعتهم الطازجة والزهور بالأغانى الشعبية . هــناك تمشــى فــى طــرقات وشــوارع ڤينا عباقرة الموسيقى موزارت MOZART ، بيتهوڤن BEETHOVEN ، هايدن HAYDN ، ڤرانز شوبيرت FRANZ SCHUBERT .

اســتعملت المسارح والمسرحيات الموسيقى بشكل كبير ، وعزف الموسيقى فى ڤينا جوستاڤ مالــر GUSTAV MAHLER ، وريتشــارد اشتراوس RICHARD STRAUSS . وقــاد الأوركســترا السيمفونى أعظم قواد الأوركسترا العالميين فى القرن التاسع عشر الميلادى وبدايات القرن العشرين .

على الحدود الفاصلة بين النمسا وإيطاليا تقع مدينة صغيرة هى برونّن BRÜNNEN . هناك شاهد راينهاردت المسرح لأول مرة فى حياته عندما كان فى زيارة مع أسرته للمدينة . لكنه ارتبط بعــد ذلــك فى نشــأته ــ والفنية بصفة خاصة ــ بالمسرح القومى النمساوى .. مسرح بورج BURGTHEATER . كان بورج مسرحاً من أكبر المسارح الناطقة بالألمانية (اللغة القومية فى النمسا هى اللغة الألمانية) بصرف النظر عن اللهجات فى الريف والمقاطعات النمساوية الأخرى . كان راينهاردت ساعتها فى الخامسة عشرة من عمره ، حين شاهد عظمة المسرح النمساوى على يد الدرامــى والمدير الفنى المسرحى هينريش لــوبا HEINRICH LOBE (١٨ / ٩ / ١٨٠٦ ــ

١ / ٨ / ١٨٨٤ م) ، وزميل جهاده المسرحى فرانز فرايهر ڤون دنلستدت (٣٠ / ٦ / ١٨١٤ — ١٥ / ٥ / ١٨٨١ م) FRANZ FREIHERR VON DINGELSTEDT [٢] المخـــرج والمدير الفنى المسرحى .

شهــد راينهـــاردت ضمن ما شاهد من تطور ، انتقال الإمبراطورة ماريا تيريزا MARIA THERESIA إلى قصـــرها الجديـــد الذى صممه النمساوى جوتفريد سمبر GOTTFRIED SEMPER ، الذى شهدت معه النمسا دخول عصر الكهرباء للمرة الأولى . وكان مع إحساس راينهاردت بهذا التطور التقنى ، أحاسيس وكلمات ودرامات الكُتاب شيكسبـــير ، موليير ، جوته، شيللر ، كالدورون ، النمساوى فرانز جريلبارزر (١٥ / ١ / ١٧٩١ — ٢١ / ١ / ١٨٧٢ م) FRANZ GRILLPARZER [٣]

شبّ راينهاردت على حياة تحترم المسرح وقوانينه . تعلّم هو نفسه من جماهير البلكون حيث أرخص تذاكر المسرح . وكان ما تعلمه عظيماً للمهنة ، ولسلوكه هو شخصياً مع المهنة مستقبلاً ..

" عندما يُفتح باب المسرح ، الذى انتظرناه بساعات وساعات قبل بداية المسرحية ، صعدنا — مـــع أصـــدقائى — إلى الدور الرابع حيث البلكون . كان الإحساس رهيباً بالمسرح . وعندما أُطفئـــت أنوار الصالة ، كفّت الناس عن الهمس والنمنمة والسُعال ، وأصبح كل متفرج فى غاية الجـــد مع كل ممثل يدخل إلى خشبة المسرح ، كانت القلوب تخفق معه . كان المسرح وقتها بدائياً (يقصـــــد شكـــل خشبة المسرح) . قليل من الأثاث . كان مسرح بورج يجمع أعظم الممثلين النمســـاويين الذيـــن تقوم مهمة المسرح على عاتق (الكلمة) التى ينطقون بها ، والتى تخرج من شفاههم بكل معانى التعبير . يُصرف لكل ممثل قفاز لليد ونقود لـــ (بدل شمعة) . وكل ليلة قبل العـــرض كانت تُحضر الممثلين إلى المسرح عـــربة بحصان تمّر على منازلهم ، لتسهيل مهمة حضور الممثلين بلا تعب فى تنقلاتهم إلى الحضور للتمثيل " [٤] .

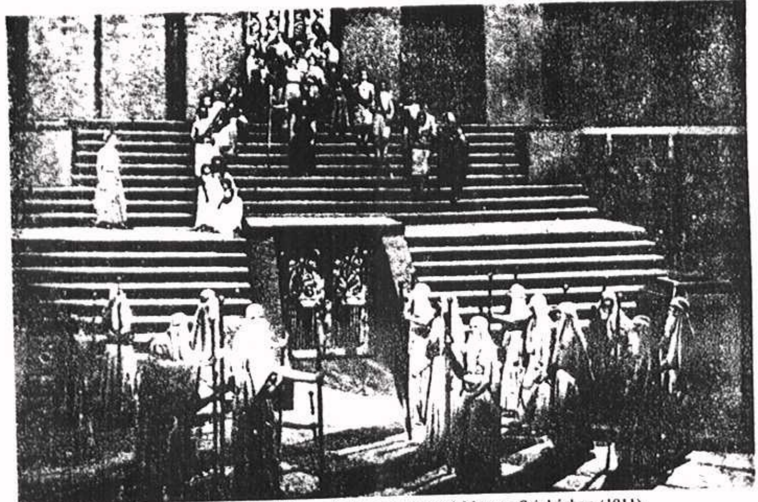
لم تكـــن هـــناك طبقـــية فى مسرح بورج . أكبر الممثلين يقوم أحياناً كثيرة بأصغر الأدوار المسرحية . وكان هذا النظام الديمقراطى فى فن المسرح ، من العوامل الرئيسية التى أسست مسرحاً جـــاداً فى فرقة مسرح بورج ، وميّزته عن كثير من مسارح العاصمة ڤينا . مثّلت كل هذه التقاليد المســـرحية الجـــادة خطاً عريضاً فى حياة راينهاردت . رغم أن أسرته لم تكن تهوى المسرح كثيراً

وكـانت نـادراً جـداً ما ترتاده . كان المسرح بالنسبة لـه لأسرته بعيداً جداً ، بُعد القمر عن الأرض . لم تكن للأسرة حاجة إلى المسرح . ومع ذلك ، فقد هوى راينهاردت المسرح ، وأصبح المسرح يمثل كـل شـىء فى الحياة .. حياة الشاب ماكس راينهاردت . أخذ الشاب يُمثل فى بيته سـراً . يُحضّـر بعض المسرحيات ويقوم بأدوارها وحده فى حجرته دون أن يعلم أحد بجرأته غير المعهـودة عـند أى واحد من أفراد الأسرة . حتى أعلن رغبته لوالده ، إنه يريد أن يكون ممثلاً . وأقنعـت الأم الأب لتلبـية رغـبة الابـن . وفى مسـرح صـغير فى ضـواحى فيـنا فى MATZLEINSDORF يسـمـى مسـرح (الطلـبة) يشـرف علـيه الأمـير SCHULKOWSKY (شولكُفسكى) يبدأ راينهاردت رغبة التمثيل والهواية الرائعة عنده . أشـرف عـلى المسرح أحد رجال الدراماتورج من مسرح بورج . وهو الذى كان يسمح لبعض الطلاب الهواة بالاشتراك فى التمثيل . وفى نفس المكان يبدأ جـوزيف كاينـز JOSEF KAINZ أحد أكبر الممثلين النمساويين فى مسرح بورج .

كـان الـدور الأول لماكس راينهاردت عجوز هرم فى سن التسعين . ثم تدرب على أدوار أخـرى بحكم الريبرتوار الكبير الذى كان سارياً فى هذا المسرح . شاهد أبوه العرض المسرحى . وينتهـز أحـد المعلمـين المسرحين (أوتّو OTTO) الفرصة ويتحدث مع والد راينهاردت عن مستقبل الابن فى المسرح ويقتنع الأب تماماً فى هذه الزيارة .

يـدرس راينهاردت التمثيل على يد الأستاذ إميل بيردا E. BÜRDE يشرح الأستاذ بعض الانفعالات فى المسرح . وخطوات العمل على الخشبة ، يُوجّه الطلاب كيف يروحون ويجيئون على خشبة المسرح ، وكيف يحزنون ، وكيف ينفعلون ؟

وتُتيح فرصة العمل المسرحى لراينهاردت مشاهدة فرق مسرحية كانت تفد على فينا لبعض عروضها المسرحية . يشاهد الشاب راينهاردت فرقة الدوق ماينىنجن ، بأعدادها الهائلة من الماثلين على الخشبة (وهو ما ترك بذرة إبراز المجموعات بأعـداد كـبيرة فى مسرحياته التى أخرجها بعد ذلـك) ، حتى منعت النمسا استقبال الفرق المسرحية الزائرة من الخارج عام ١٨٩٠ م . فظل مسـرحها مغلقاً الباب على نفسه لفترة طويلة . لكن سرعان ما أُلغى هذا التقليد السيئ ، وانفتح الـباب عـلى مصراعيه أمام الثقافة الأوروبية . فزارت النمسا فرق الكوميدى فرانسيز الفرنسية



Reinhardt *Oidipusz király*-rendezése a budapesti Magyar Szinházban (1911)

Offenbach *Orpheusz az alvilágban* cimű operettje a müncheni Künstlertheaterben.
M. Reinhardt rendezése, E. Stern diszlete (1911)



١ ـ الملك أوديب إخراج راينهاردت على المسرح المجرى

٢ ـ أورفيو فى العالم السفلى إخراج راينهاردت أوفنباخ

COMÉDIE FRAçAISE ، والمسرح القومي التشيكي ، وفرق المسرح الإنجليزى ، والأسباني ، والإيرلندى والإيطالي ، والمسرح المجرى .

تترك كل هذه الزيارات المسرحية الفنية كثيراً من آثارها على ماكس راينهاردت ، وبخاصة الممـــثلة الإيطالـــية الكبيرة إلينورا دوسا ELENORA DUSE . " لن أنسى طوال حياتى عندما رأيـــتها لأول مـــرة على المسرح فى دور (غادة الكاميليا) كان البطل أمامها يُدعى فلاڤيو أندو FLAVIO ANDO . أتذكـــر مـــوقف الصراع بينهما ، وكل منهما يلتحم مع الآخر ، ويقاطع حديثه بكل المعاناة . مشهد لم أشهده فى الحياة المسرحية .

لقد فهمت كل واحد فيهم رغم مقاطعتهما لحوار بعضهما البعض (كما تقضى المسرحية) . دوسا بقامتها ، وعيونها ، وحركتها على المســـرح . ومـــن فمهـــا خرجـــت كل معانى المسرحية ومضامينها الدرامية " (٥)

ثانياً : بدايات الاحتراف

يـــتعاقد مـــاكس رايـــنهاردت لأول مرة فى حياته المسرحية فى الموسم المسرحى ١٨٩٢ / ١٨٩٣ م مـــع مسرح من مسارح ضواحى مدينة ڤينا مسرح RUDOLFSHEIMI NEUES VOLKSTHEATER لمديرته السيدة بولين PAULINE CZERNIAWSKI - LÖWE .

كان المسرح قد تجدد بناؤه ومعماره عام ١٨٩١ م . وكان للسيدة المديرة الفضل فى جمع عدد طيب من الهواة والمحترفين الموهوبين حول فرقتها المسرحية . قدمت الفرقة فى هذا الموسم أكثر درامـــات فردريك شيللر FRIEDRICH SCHILLER شاعـــرية وشعبيـــة (اللصوص DIE RÄUBER) . لعـــب رايـــنهاردت بالعرض دور شبيجلبرجرت SPIEGELBERGERT . ولعـــب دور فرانز مور FRANZ MOOR الممثل كارل كراوس KARL KRAUS الذى كان ممثلاً ناشئاً آنذاك . ينتبه النقد لدور راينهاردت فى المسرحية . ويبحث الممثل الكبير بمسرح ڤولكس الألمـــانـــى بڤيـــنـــا DEUTSCHES VOLKSTHEATER (كـــارل لانجمـــار KARL LANGHMER) عـــن راينهاردت . يقابلة شخصياً . ويكون له الفضل فى ربط العلاقة الوثيقة التى تنشأ بعد ذلك بين راينهاردت وبين المخرج الكبير أوتو براهم .

" تقابلت فى اليـــوم التالـــى مـــع أوتو براهم فى الميدان الدائرى (RINGEN) فى قهوة الأوبرا . تحدث الأستاذ عن تفسير دراما شيللر . ولم أفهم شيئاً مما ذكره . ومرة ثانية فى اليوم التالى مباشرة ذهبت إليه بناء على تكليفه لى إلى فندق ساكر (SACHER) . وكان علىّ أن أُمثل شيئاً لـــه . جلس أوتو فى حجرته بجانب الشباك . كان يرانى ، وكنت لا أراه (من الاضطراب) ألقيت منولوجاً من مسرحية (اللصوص) . وفى النهاية قدّم إلىّ عقداً . وكان ذلك حظاً سعيداً لم أتوقعه فى حياتى " (٦)

كـــان أوتو براهم يُعد العدة فى ألمانيا لإنشاء مسرح (فرى بيهن) فى برلين فى السنة التالية FREIE BÜHNE , BERLIN إلـــى جـــانب إدارتـــه لمسرح الدويتش هناك . تشبهاً بمسرح الكوميدى فرانسيز البيت المسرحى الفرنسى العتيق . أعطى أوتو لراينهاردت سنة كاملة ليبدأ معه فى ألمانيا عند تكوين مسرحه الجديد . لكن راينهاردت الذى يعشق التمثيل لا يصـــبر علـــى عام بطولـــه . وهو الآن حر ، ضامن لمستقبله المسرحى من العام القادم ، ومع أكبر مخرج فى أوروبا فى ذلك الوقت .

عمـــل فى سالســـبورج بعقد سنوى لمدة عام واحد . ثم تعاقد لشهرى الصيف مع مسرح بوجـــونى POZSONY فى تشيكوسلوفاكيا . لم تكن اللغة عائقاً . فأغلبية التشيكيين يعرفون اللغة الألمانية (لغة النمسا) . كانت بوجونى على بُعد ساعة ونصف فقط من العاصمة فينا ، ولا تزال . وحـــتى تـــاريخ ٣ سبتمبر من عام ١٨٩٣ م كان راينهاردت قد مثّل ٢٤ مسرحية ، وظهر على المسرح ٥١ مرة .

وفى مسرح الدويتش الألمانى ، تعلّم راينهاردت الكثير من قواعد وتقاليد المسرح ، التى كان فى حاجـــة إلـــيها بحسب اعترافاته هو شخصياً . تعلم الانضباط المسرحى ، والذوق والتعاون فى المســـرح . وعدم (سرقة) زميله على المسرح كما يقولون . واضطرته هذه السرقة ، والمغالاة فى الأنانية أثناء تأدية الدور إلى ترك بقية الدور الذى كان يؤديه منولوجاً . اضطر ـــ بناء على إشارة لـــه بالخروج من الخشبة من مدير المسرح الذى كان يدير المسرحية فى الكواليس ـــ أن يترك بقية المنولوج ويخرج مطيعاً لأوامر صاحب العقد . وكم عانى زميله فرانز مور من (سرقاته) أثناء تمثيله معه فى مسرحية شيللر (اللصوص) .

ثالثاً : أوتو براهم والإخراج الطبيعى

يمثل المخرج الألمانى أوتو براهم (٥ / ٢ / ١٨٥٦ ـ ٢٨ / ١١ / ١٩١٢ م) OTTO BRAHM مرحلة هامة من مراحل المسرح العالمى بصفة عامة ، والمسرح الأوروبى بصفة خاصة . فهـو أب الخشـبة المسرحية الطبيعية الألمانية ، التى أخذت عنها مسارح أوروبية كثيرة لانبهارها بالمذهب الطبيعى فى المسرح . لم تكن خشبة المسرح ـ رغم شكلها الطبيعى الذى يحرص عليه ـ تمـثل الكـثير من وجهة نظره . إذ كان تركيزه كمخرج ينصب على الإنسان ذاته . فهو البطل الحقـيقى والطبـيعى عـلى خشبة المسرح . وله المقام الأول فى التعبير والظهور وحمل الأحداث وتطويـرها ، ونقلها إلى جماهير النظارة فى الصالة . لم يقف أوتو عند حدود الطبيعية فى الإخراج ، فقد تجاوزه أحياناً كثيرة باستعماله المذهب الرمزى فى بعض العروض المسرحية التى أخرجها ، وكان بارعاً فى الإخراج بالمذهبين الطبيعى والرمزى .

فى افتتاح المسرح الجديد فى برلين ، يُلقى براهم رسالة تنقلها على الفور كل صحف برلين، يحـدد فـيها طريق المسرح الجديد ، دون الإفتآت على تاريخ المسرح القديم . جمع أوتو حوله فى المســـرح المرتقب أعظـم ممثلـى عصـره الناطقين بالألمانية (كاينـز KAINZ ، كراوسنك KRAUSSNECK ، ريتـنر RITTNER سـورما ، SORMA ، بـولى PAULI ، مـيللر MÜLLER ، نيسـن NISSEN ، بياتشو PIETSCHAU وغيرهم . وكان هذا يعنى بالنسبة لأوتـو ، رحلة البحث عن أجود الممثلين لثلاث سنوات كاملة قضاها فى تكوين الفرقة المسرحية الجديدة . لم يكن براهم فناناً بادئاً . بل كان اسمه أحد أعلام المسرح الألمانى فى القارة الأوروبية ، ارتبط اسمه بالطبيعة فى المسرح وفى طرق الإخراج المسرحى الطبيعى .

الـتقط رايـنهاردت هذه الثورية فى العمل المسرحى من أستاذه أوتو براهم . يؤكد هذه المعلومة إدوارد فون ونترستاين EDWARD VON WINTERSTEIN حين يقول .. " كانت الثورة عند براهم ، ومـن بعـده راينهادرت ، هى العلامة الواضحة فى أسلوب المسرح الطبيعى وظهوره حياً وثورياً " (٧)

وتـتحدد هذه العلامة فيما خلفها من بحث ودراسة . دراسة فى الأدب ، وفى فن التصوير الـزيتى ، وفى النحت ، حتى أصبح المسرح محاطاً بمجموعة من الفنون الرائعة . كانت الحقيقة هى

كـــلمة السر الهائلة فى العصر آنذاك . وهى أعز المطالب التى يصر عليها المسرح . وحددت هذه الحقـــيقة وإبرازها على المسرح ، المطالب التى أنيط بالمسرح القيام بها وتجسيدها أمام الجماهير عبر دراماته وعروضه المسرحية . أيقظت الممثلين من نومهم وسباتهم فى تمثيل الأدوار بلا حس أو عاطفة مشـــبوبة . أبعدتهـــم عـــن التقليد المسرحى الذى كان سائداً . أعادتهم جميعاً إلى خدمة الحقيقة . بالمعايشة الحقيقية .. بالطبيعة الحرفية للحياة . وكانت الطبيعية فى المسرح هى الدواء البلسم لهذا العصر الذى مضى . لم يكن براهم يعمل وحده فى هذا التيار . بل كان هناك آخرون يؤمنون بنفس الهدف الطبيعى لمهمة المسرح ، مثل دكتور أدولف لارّونج DR. ADOLF L'ARRONGE ، آجنش سورما AGNES SORMA ، جوزيف كايـــنـز JOSEF KAINZ .

اســـتطاع أوتـــو بـــراهم خـــلال عشـــر سنوات فى المسرح الألمانى DEUTSCHES THEATER أن يُطوّره بالفرقة الجديدة بريبرتـــوار مرسوم محـــدد لـــه . كما استطاع أن يطور بأسلوب الأداء التمثيلى الطبيعى إلى القمة . وعلى حد اعترافات راينهاردت نفسه ، من أن براهم كان مخرجاً طبيعياً فذاً ، أخرج كثيراً من الدرامات الطبيعية للدرامـــيـــين هاوبتمان GERHART HAVPTMANN ، آرثـــــر شنتزلر ARTHUR SCHNITZLER [٨] (نمساوى الجنسية ١٥/٥ / ١٨٦٢ ـــ ٢١ / ١٠ / ١٩٣١ م) إبسن IBSEN بـــل لقـــد أخـــرج براهم كل مسرحيات هاوبتمان التى كتبها للمسرح .

لم يـــتأكد هـــذا التيار الطبيعى فى الإخراج للمسرح فى سهولة ويسر . كانت هناك المعارك الفنية الشديدة ما بين التأييد والمعارضة . فلكل جديد رنة و (لكل غربال شدّة) كما يقولون .

براهم شديد الحرص على الطبيعة . وهو ما لاحظه تلميذه راينهاردت .. " طالما أن الناس فى الحياة لا تتحدث بالشعر ، فلن أسمح للدرامات الشعرية بالصعود على خشبة المسرح ـــ أوتو " ولذلـــك كان راينهاردت ممثلاً طبيعياً بطبيعة الحال . يُنفذ الحركة والوقفات والهيئة الطبيعية بكل خصائصـــها ودقائقهـــا ، وسط حوار يومى عادى يُسمع من الجماهير فى كل مكان . فى الشارع والسوق والبيت ، تماماً كما كان يؤدى على المسرح ـــ طبيعياً .

انتهج أوتوبراهم توزيع المسرحية على مرتين . وزّع الأدوار على الممثلين المتمرسين . ونفس الأدوار وزعهـــا مـــرة ثانية على الشباب من الفرقة . وفى الحقيقة لم يكن براهم يُعنى كثيراً بفرقة

الشـــباب الـــتى كـــان مـــن بينها راينهاردت . ومع ذلك ، فبعد ثلاث سنوات يعهد براهم إلى رايـــنهاردت بـــدور كبير فى مسرحية (الفراء DER BIBERPELZ — هاوبتمان) فيمثل دور ڤولكڤو VULKOWO . ثم تتابع الأدوار الكبرى . يمثل دور إنجسترانـــد ENGSTRAND فى (الأشـــباح) لإبسن ، ودور أكيم AKIM فى (سلطان الظلام) لليوتولستوى . ثم دور مافيستو MEPHISTO فى (فاوست) . ويمثل البطل الـــذى يحمـــل اسم مسرحية هاوبتمان (ميكائيل كرامر MICHAEL KRAMER) . كان راينهاردت سعيد الحظ على الدوام . فقد قضى تسع سنوات فى خدمة مسرح براهم ، لعب فيها ٩٤ دوراً مسرحياً فى ١٢٨ مسرحية قُدمت فى المسرح الألمانى . وعندما كان ماكس راينهاردت فى الثامنة والعشرين من عمره ، كان أحد الممثلين البارزين الأوائل فى مسرح الدويتش الألمانى .

لم تكن لراينهاردت أية شكوى من عدم الظهور أو الاضطهاد الذى أحياناً ما يقف عقبة فى طريق الممثلين فى العالم أجمع . ومع ذلك ، فلم يكن راينهاردت راضياً تمام الرضا . لماذا يا تُرى ؟

١ — كـــان لا يحـــب تلوين الوجه بأدوات الماكياج ، خاصة فى أدوار الشيوخ التى كان عليه أن يســـتعد لها — طبيعياً ، وفق منهج مسرحه ، ومنهج أوتو براهم نفسه . خاصة وهو يصعد على المسرح كل ليلة ليمثل دوراً آخر .

٢ — التنفيذ الطبيعى للعروض .

صحيح أن الطبيعية قد حذفت الوهم من خشبة المسرح ، وأطاحت بالإيهام على حد بعيد ، وقضـــت على الشكل التياترالى الذى كان يمكن أن يقوم به المسرح ، باعتباره (صورة من الحياة وليس الحياة نفسها) .

وصـــحيح أيضاً أن الحقيقة يُمكن أن تُرى وتظهر وتُحسّ فى فنون مثل الأدب (فى القصة والشعر والرواية) . أو كما فى النحت أو التصوير الزيتى . لكن هذه الحقيقة من الصعب الوصول إليها — عن طريق الطبيعية تمثيلاً ، وديكوراً ، وإكســـسواراً ، وحركة وإيماءة ، وبصقاً ، ودماً يقطر مـــن الذبائح على الخشبة — كما تصورها الطبيعيون ، أو مخرجو الدرامات الطبيعية فى المسرح .. لماذا ؟

لأن تنظـــيف مُخلفات الأنف بالصوت الكريه الصادر ، لا يختلف عن الحيـــاة ، وعمـــا يحـــدث فـــيها (وهى حياة مختلفة إذا ما نُسب إليها مثل هذا السلوك غير المُهذب) . فالشراب ، ورائحة الطعام ، ودخان النار المنبعث من المدفأة برائحته غير المُحببة التى تزكم الأنوف . كل هذه الطبيعـــية ، ليســـت فـــيها من الفن إلا القليل . خاصة فى فن المسرح ، الفن الآنى .. فن اللحظة الدرامية الحية والساخنة فى آن واحد .

وإذن ، فاللجوء إلى التصرفات الطبيعية ، فى الوقت الذى يؤكد فيه عناصر الطبيعية ، فإنه يلغى فى الوقت ذاته عناصر الفن ، بكل ما فيها من سمو ورفعة وذوق وتربية جمالية . وإذن . فهل نســـتطيع أن نقبل فناً يبدو هكذا على خشبة المسرح خالياً من الذوق ، ومن السلوك ، وحتى من الأدب أحياناً كثيرة ؟

لعل كل هذه الأسباب التى أشرتُ إليها تحليلاً للطبيعية فى المسرح ، هى التى كانت تجول فى نفـــس وتفكـــير الشاب ماكس راينهاردت عن الطبيعية ومساوئها . وهو أدرى منى على مناهضة الموقـــف ، وقد مثّل عشرات وعشرات من المسرحيات الطبيعية التى أبرزت الكثير والكثير فى هذا المضمار .

ومع كل ما تقدم عن الطبيعية . فقد سافر المسرح الألمانى بشحمه ولحمه ودراماته الطبيعية ، وممثليه الطبيعيين إلى الخارج لعرض عروضه . زار رايخنبرج ، RICHENBERG ، سالسبورج ، براغ PRAG ، ڤينا ، بوادبست BUDAPEST .

رابعاً : مولد مخرج

يضيق راينهاردت بالطبيعية عند أستاذه أوتو براهم . ويقف الحظ ــ كما فى العادة ــ إلى جانبه مرة أخرى .

تتوالى تغييرات مسرحية هامة فى كل مكان .

١ ــ تُعلن جريدة LE REVUE BLANCHE التى تصدر فى باريس عام ١٨٩١ م عن ميلاد الأستوديو المسرحى فى بريطانيا من عام ١٨٩٣ م . حيث تجرى خطة للتطوير المسرحى .

٢ ــ يدخـــل إلى ساحة المسرح كتاب جدد مثل مـــوريس ماترلنك ، أوسكار وايلد OSCAR WILDE (١٦ / ١٠ / ١٨٥٤ ــ ٣٠ / ١١ / ١٩٠٠ م) ، هوجـــو ڤـــون

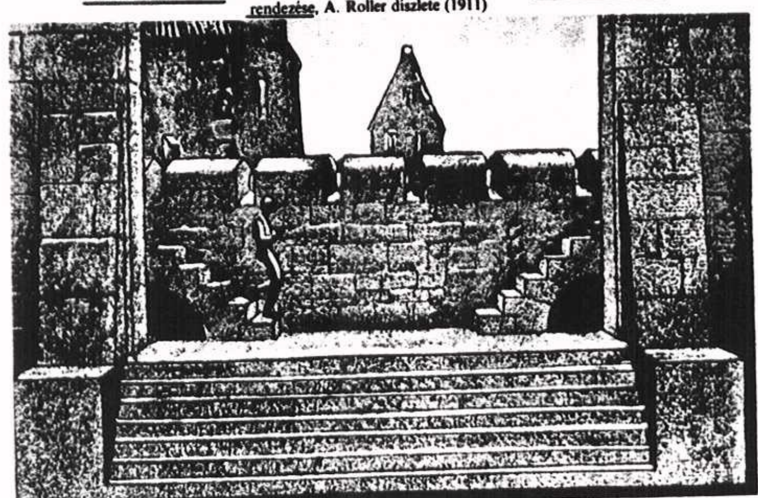


A *Hamlet* a berlini Deutsches Theaterben. M. Reinhardt rendezése, E. Stern díszlete (1909)

مسرح الدويتش ـ برلين

١ ـ هملت إخراج ماكس راينهاردت

Goethe *Faust* II. részének előadása a berlini Deutsches Theaterben. M. Reinhardt rendezése, A. Roller díszlete (1911)



٢ ـ فاوست ـ الجزء الثانى جوته إخراج ماكس راينهاردت



هوفمنستال (١ / ٢ / ١٨٧٤ ـــ ١٥ / ٧ ١٩٢٩ م ـــ نمساوى الجنسية) HUGO VON HOFMANNSTHAL .

٣ ـــ يفتح مسرح الفن بباريس أبوابه THÉÂTRE D'ART عام ١٨٩٠ م بقيادة بول فورت PAUL FORT لتأكيد حركة الانفصال الألمانية SEZESSION .

٤ ـــ ينبرى فى برلين عام ١٨٩٨ م الألمانى مارتن زيكل MARTIN ZICKEL ويفتح مسرحاً يسميه مسرح SEZESSIONSBÜHNE فى ميدان الكسندر THEATER AM ALEXANDERPLATZ .

ويفتتح المسرح بدرامة ابسن (كوميديا الحب) . ثم يتبع العرض بمسرحيات ماترلنك (موت تينتاجيل LAMORT DE TINTAGILES ، بيلاس وميليزاند PELLÉAS ET MÉLISANNDE ، ومسرحية فرانك فيديكند (٢٤ / ٧ / ١٨٦٤ ـــ ٩ / ٣ / ١٩١٨ م) التينور البطل DER KAMMERSÄNGER

عمل راينهاردت فى حركة الانفصال الألمانى هذه ومثّل فى بعض دراماتها المعروضة (لعب دور الملك أركل ARKEL فى مسرحية بيلاس وميليزاند) . وساعد ذلك على انتشار حركة الانفصال عن الطبيعية فى كل من النمسا والمجر ، الأمر الذى كوّن منهم فى النهاية فرقة انفصالية صغيرة تزعمها راينهاردت ، وبول مارتن PAUL MARTIN ، وبول بنسفيلد PAUL BINSFELD .

ومع ذلك ، يظل راينهاردت عضواً عاملاً فعالاً فى مسرح أوتو براهم (مسرح الدويتش الألمانى) .

* * *

تنتشر حركة الانفصال عن الطبيعية فى المدن الأوربية الكبيرة . ويُعلن هرمان باهر علانية HERMANN BAHR برنامجاً فنياً يناهض به استمرار الطبيعية ، لكنه لا يستطيع أن يحبس نفسه بعد ذلك داخل أسوارها حتى لا يفقد الحياة ومعانيها . ومع فرقة راينهاردت الصغيرة التى خرج بها قبلاً إلى فيينا وبراغ وبودابست ، تتكون جماعة مسرحية تُطلق على نفسها اسم (النظارة DIE

BRILLE) تقــدم بعــض الدرامات الساتيرية والمشاهد الخفيفة ، ومسرحيات قصيرة من ذات الفصل الواحد . تزداد الجماهير إقبالاً . ويستعير الانفصاليون تعبير جوته الشهير على مسرحهم ، فيسمونه مسرح فرقة الضوضاء والدخان) SCHALL UND RAUCH . وأمام المكــان الضيق تنــتقل الفرقة إلى ٤٤ شارع أونتر دن ليندن UNTER DEN LINDEN ويقدمون أول عرض للافتــتاح يوم ٩ أكتوبر عام ١٩٠١ م فى برلين . كانت المحاولة أشبه بالكاباريه المسرحى ، إذا ما قَيمنا العروض المقدمة تقييماً علمياً سليماً . وكانت محاولات أخرى قد سبقته فى باريس قبل ذلك بعشــرين عامــاً .. عام ١٨٨١ م عندما افتتح أول كباريه مسرحى من نفس النوع فى مونتمارتر MONTMARTRE حيث اجتمع الفنانون المصورون ، والممثلــون ، والمسرحيــون ، والشعراء لتأكيد ذواتهم بعيداً عن الطبيعية .

قــاد الكباريه ماكــس راينهــاردت ، مــع زملائه فريدريش كايسلر FRIEDRICH KAYSSLER ، لويز دومونت LUISE DUMONT . مكان أنيق يمثل فن الصالونات . بوابٌ بــالملابس البيضاء الأنيقة ، كل شيء يوحى بالراحة فى التخلص من الطبيعية ، وبدأ فى التوجه نحو التياترالية بكل آفاقها فى التعبير الفنى كلمة وعرضاً وحركة وإيماءة . وبدلاً من الإغراق فى الكلمة أو الحوار ، استعمل الارتجال ، والمايم ، والبانتومايم ووسائل تحقيقها ، كما استعمل الرقص والأغنية ومشاهد الهزل والمجون والفظاظة . وهو ما أدخل حرية واسعة على عروض الكاباريه .

تضــمنت عروض الكاباريه ، موضوعات يومية حية ، اتخذت الصبغة السياسية والاجتماعية والفنــية . برز أسلوب الباروديا PARODY ، وهو أسلوب المحاكاة التهكمية الساخرة على نحو يــثير الضــحك والهــزء أحياناً . كما نحا فى عروض الكاباريه إلى الساتيريات فى الأغانى المصاحبة للعــرض .. مستعملاً الهجاء فى الأغانى ، والكاريكاتيرية . وكل هذه التصنيفة الفنية يضمها فصل مسرحى ثرى واحد . كانت العروض شعبية تماماً .

ويخــرج رايــنهاردت بعروض الكاباريه إلى خارج ألمانيا . ففى عام ١٩٠٢ م بينما يعرض أوتو برنهم ومسرحه الدويتش فى بودابست عاصمة المــجر عروضــاً مسرحية ثلاثة من بينها دراما (البطة البرية VILDANDEN لإبسن) ، ويستغرق عرض الفرقة الألمانية أسبوعين من ٦ إلى ١٥ يونــيو . يصــل راينهاردت يوم ١٧ يونيو (بعد يومين اثنين) ليقدم فى نفس العاصمة بودابست



Raimund *A tékozló* cimű vigjátéka a bécsi szinpadon (1834)

Az új Burgtheater Bécsben (1888)



١ ـ كوميديا ((المبذّر)) رايموند

٢ ـ مسرح بورج الجديد ١٨٨٨ م .

لأسـبوعين أيضاً لفرقته (ضوضاء ودخان) . أعد راينهاردت عدة عروض متنوعة عرضها جميعاً على التوالى خلال أسبوعى الزيارة الفنية .

١ ـ تطوير عروض الكاباريه .

بعـد الـزيارة الفنية ، يشعر راينهاردت بالحاجة إلى تطوير عروض فرقة الكاباريه . بعدها يُضـيف إلى الريـبرتوار مسـرحيات الفصل الواحد عند الكاتب الدرامى أوجست استرندبرج JOHAN AUGUST STRINDBERG (٢ / ١ / ١٨٤٩ ــ ١ / ٥ / ١٩١٢ م) .

ويضم ممثلين وممثلات كبار إلى الفرقة (جرترود إيسولدت GERTRUD EYSOLDT ، روزا برتـنـز ROSA BERTENS إيمانويل رايخر EMANUEL REICHER ، هانز واسمان HANS WASSMAN .

فى ١٩ أغسـطس ١٩٠٢ م يـتغير اسـم الكاباريه إلى (المسرح الصغير KLEINES THEATER . فى احتفاظ بالاسم والشعـار الأول (ضـوضـاء ودخـان SCHALL UND RAUCH) ما بين قوسين وبخط كبير . وبعد شهرين تماماً كان تعبير (الكاباريه) قد اختفى تماماً من حياة المسرح الصغير الجديد .

اقتضت طبيعة التغيير ، والانتقال من مرحلة إلى أخرى هذا التغيير فى الشكل والمضمون . إذ تحولـت صورة الإنتاج الفنى والريبرتوار إلى مسرح كامل المعنى . فى ١٣ أكتوبر ١٩٠٢ م يُقدم المسـرح دراما استرندبرج كاملة العنوان (تمثيل عاطفى BROTT OCH BROTT) دراما فى أربعة فصول كاملة .

هكذا وُلد المسرح الأول لماكس راينهاردت ،لخدمة الأدب الدرامى كما أعلن بنفسه ذلك .

ويـبدأ باسترندبرج ، وهو نفسه الدرامى الطبيعـى الـذى ثُبتت طبيعيته فـى (الأنسة جوليا) FRÖKEN JULIE وفى إعلانه عن الطبيعة عام ١٨٨١ م . وكان العرض الأول يعنى بوضوح تام ، انقطاع صلة راينهاردت ــ وإلى الأبد ــ بالطبيعة ودراماها ، وبالماضى المسرحى الطبيعى .

فى ٢٠ يولـيو من عام ١٩٠٢ م يكتب راينهاردت رسالة إلى صديق له ، بعزمه الاتجاه إلى طريق مسـرحى آخر . وفى ٣١ أغسطس من نفس العام ١٩٠٢ يحرر خطاباً من برلين إلى الأستاذ أوتو براهم يعتزل فيه العمل بمسرح الدويتش الألمانى .

يأســف براهم أسفاً شديداً على عقوق الصديق والابن والتلميذ راينهاردت . ولا يعفيه من عقاب فسخ العقــد الفــنى ، الذى يكلف راينهاردت ١٤,٠٠٠ مارك . وتنتهى الصداقة وعلاقة الحب وكفاح الفن المسرحى بين الاثنين .

فى نوفمــبر ١٩٠٢ م يعرض راينهاردت دراما أوسكار وايلد (سالومى SALOME) . ويُقــدم العــرض رؤيــة جديدة فى السينوجرافيا وفى المنظرية على خشبة المسرح . فى إلغاء لكل تقلــيديات الديكــورات القديمة . مما أعطى فرصة واسعة للفن التشكيلى لتحقيق ذاته دراميا على المسرح . ولم تكن هذه أول أو آخر مرة ينحو فيها راينهاردت نحو هذا المنهج . فقد كان يُعد لكل مسرحية يُخرجها الأسلوب المناسب لمضمونها ، بصرف النظر عن القواعد والمذاهب أو الأساليب والقوالب الفنية المكررة والمقررة .

يستعمــل مهندسا الديكور ماكس كروز MAX KRUSE ، ليڤيث كــورنث LEVIS CORINTH لأول مــرة فى المســرح الستارة الدائرية التى تُحزّم خلفية المسرح (السيكلوراما CYCLORAMA) فى المسرح الألمانى . فى عام ١٩٠٣ م وفى شهر يناير تحديداً ، يصدر القرار بالغاء عضوية ماكس راينهاردت فى مسرح براهم (الدويتش) .

لكــن عندمــا يقــرأ راينهاردت فى الصحف أن ستانسلافسكى يفتتح فى ١٨ ديسمبر من عــام ١٩٠٢ م مسرحية جوركى (الحضيض) فــى مســرح الفــن بموسكو ، يكلف صديقه الكاتــب أوجست شولزو AUGUST SCHOLZO للسفر فوراً إلى موسكو ومشاهدة العرض هــناك والكــتابة له . ويعــود الصديق بعد مشاهدة المسرحية ، ومعه النسخة الأصل بالروسية ، ليعكف فوراً على ترجمتها إلى اللغة الألمانية .

وســرعان ما يبدأ راينهاردت فى إخراج مسرحية (الحضيض) . ولما كان سيلعب دور لوقا LUKA فى نفــس المسرحيــة ، فقــد عهــد إلــى صديقــه وزميله المسرحى ريتشارد ڤالينتين RICHARD VALLENTIN بالمساعــدة فــى الإخــراج وقيــادة التدريبات الفنية . ووزّع راينهاردت الأدوار الرئيسية على النحو التالى :

ــ دور لوقا	ماكس راينهاردت
ــ دور ناستيا	جرترود إيسولدت .

ــ دور ڤاسيليسيا	روزا برتـــز .
ــ دور بيل	إدوارد ڤون ونترستاين
ــ دور الممثل	إيمانويل رايخر
ــ دور البارون	هانز واسمان

ومع أن الدراما نفسها تنتمى إلى الطبيعة ، ومع أن الممثل المخرج المساعد ريتشارد ڤالينتين كـــان يمـــيل إلى المذهب الطبيعى ، إلا أن راينهاردت استطاع بفكر ثاقب أن يزن الأمور والحركة والتفسير . وكان التركيز على فكر جوركى وعلى إحياء (جو) العصر والمساكين من الشخصيات ، وحالـــة الـــبؤس والشقاء التى يعانى منها الإنسان فى العصر القيصرى الروسى . جاءت كل هذه العناصر فى المقام الأول لوجهة نظر الإخراج .

ولا يكـــاد يـــأتى عام ١٩٠٣ م إلا ويصل عدد عروض (الحضيض) فى أكتوبر إلى ٢٥٠ عرضاً . ويصعد هذا الرقم إلى الضعف .. إلى ٥٠٠ عرض مسرحى فى مايو ١٩٠٥ م .

٢ ـ الانتقال إلى مبنى جديد .

بعد افتتاح مسرحية (الحضيض) بشهر واحد ، عام ١٩٠٣ ، ينجح راينهاردت فى الحصول على دار مسرحية جديدة . NEUES THEATER AM SCHIFFBAUERDAMM تتسع لـــثمانمائة متفرج . أراد راينهاردت تطوير خشبة المسرح . لم تقف رغبته عند المسرح الدوار الذى ابـــتدعـــه اليابانيـــون عام ١٧٦٢ م ثـــم نقلـــه لأول مـــرة كـــارل لوتنشـــلاجـــر KARL LAUTENSCHLÄGER عـــــام ١٨٩٦ فى مســـــرح الـــــرزيدانس بميونـــــيخ RESIDENZTHEATER . لكـــنه كان شديد الرغبة فى تحرير خشبة المسرح من المنظر الذى يحتـــلها أولاً بـــأول وفى مشهد إثر مشهد . يثور راينهاردت ــ فى وجهة نظره هذه التى تدعو إلى الـــتجديد لخشـــبة المســـرح ــ على رجال التقنية المسرحية الذين أهملوا التقدم التقنى والصناعى وحرموا المسرح منه .

فى أبريل من عـــام ١٩٠٣ م يفتح المسرح الجديد أبوابه للجمهـــور بمسرحيـــة ماتـــرلنك (بـــيلاس وميلـــيزاند) . لم يكـــن تقديم الدراما سبْقاً لراينهاردت . فقد أخرج المسرحية لونى بو LUGNÉ - POË فى مسرح الفن بباريس . لكن الجديد الذى أضافه راينهـــادرت هـــو التفسير

الحديث المتوافق مع حركة الانفصال تطبيقاً فى الإخراج المسرحى . ويتضمن هذا التفسير الاعتراف بوجهة نظر المؤلف المسرحى (ماترلنك) الذى يعتبر الإنسان قيمة كبرى . وهو ما حفّز راينهاردت على استعمال وسائل التياترالية إلى جانب كلمة الإنسان تجسيداً مُحققاً . وساعدت على التجسيد كل الفنون المشتركة مع خشبة المسرح . لم تكن القضية قضية الإيهام بالحقيقة بقدر ما كانت القضية هى إحياء (الجو العام) الذى نصت عليه الدراما .

أدى نجاح العرض المسرحى ، إلى أن يتقابل راينهاردت مستقبلاً مع هوجو فون هوفمنستال مؤلف دراما (الكترا) ELEKTRA . وربطت الصداقة الفنية بينهما لسنوات العمر كله . فكل فكرة درامية تعّن لراينهاردت كان هوفمنستال سريع الحركة لتنفيذها .

(الكترا) هوفمنستال تتفق فى موضوعها فقط مع الكترا سوفوكليس . لكنها لا تُشبهها البتة . ولا فى الفرق بين الأثرية والعصرية . (الكترا) هوفمنستال مسرحية مستقلة تماماً . إنها علامة عصرية على الانفصالية .. انفصال عن القديم ، بكل ما يحمله من معان وأفكار وعلامات . إن اتحاد فكر الكاتب الدرامى هوفمنستال والمخرج راينهاردت كان يوحى بأحاسيس وظلال باروكية ، قبل أن تكون الفكرة هى تجديد الموضوع الكلاسيكى القديم عند سوفوكليس .

(والكترا) هوفمنستال ليست لها أدنى علاقة بالميثولوجيا ، ولا بآلهة الأولمب ولا بالعلاقة الأثرية القديمة . إن العصبية فى الشخصية ، والانفجار ، وصراعات الجنون وهجماته إنما تظهر لتسير فى طريق طويل أمام أعين المتفرجين . وهى فى رغبتها العارمة فى الانتقام تقدم لنا القسوة الوحشية ، ثم تصل نوبتها ورغبتها الجنسانية — وبالحقد الكامل — إلى نقطة الامتصاص والصفر .

يسير راينهاردت بعروض مسرحه إلى الخارج . إلى براغ ، وڤينا ، وبودابست . وتتكرر مأساة الحياة . فقبل وصوله إلى بودابست بعشرة أيام فقط ، يكون قد غادر العاصمة المجرية بفرقة المسرح الألمانى الأستاذ أوتو براهم .

كانت حركة الانفصال فى المسرح قد انتشرت بين جماهيره . ولم تنجح كثيراً بعد عام ١٩٠٥ م عروض مسرح ليسنج فى الخارج LESSSING THEATER . كان يدير المسرح أوتو براهم . وكان ذلك إيذاناً بأفول نجم الطبيعية ، وإلى حد ما أفول نجم براهم كذلك .

هذا بينما يحقق راينهاردت نجاحاً طيباً بفرقته . يعرض حضيض جوركى فى ألمانيا يومياً لثلاثة شـــهور متتالـــية . وتلاقـــى الدراما نجاحاً باهراً فى خارج ألمانيا . وكان خلف هذا النجاح الممثل رايـــنهاردت ، والمخـــرج راينهاردت ، ومدير الفرقة الفنية راينهاردت أيضاً . وكان نفس النجاح دافعـــاً له عـــلى تجديـــد الريبرتوار فى مسرحه . وعلى إضافة أساليب جديدة فى شكل العروض المسرحية . فدخلت مسرحيات الدراميين إبسن ، تشيكوف ، ڤيديكند ، أوسكار وايلد ، شنتزلر ، تولستوى ، ماترلنك ، النمساوى يوهان نيوموك نستورى (١٨٠١/١٢/٧ ــ١٩٦٢/٢/٢٥م) JOHANN NEPOMUK NESTORY ، برناردشو . وأتـــاح راينهاردت للمخرجين ريشارد ڤالنـــتين ، هانز أوبرلاندر HANS OBERLÄNDER الفرصة لإخراج أكثر درامات وعروض الريبرتوار المسرحى . واحتفظ هو لنفسه بإخراج الدرامات الكلاسيكية الألمانية .

فى ١٤ يناير من عام ١٩٠٤ م يُخرج كلاسيكيـــة ليسّنـــج المعنـــونة MINNA VON BARNHELM ومُمثلاً فـــى العـــرض دور (يـــوست) JUST . استطاع راينهاردت أن يحقق مودرنية فى العروض الكلاسيكية الألمانية بعرض النـــزعات الداخلية ومعاناة الإنسان بكل عواطفه ونبضـــاته البســـيطة ، دون الوقوع فى الطبيعية أو اليومية الدنيوية البسيطة . وقد اعترف له النقاد بـــإمداده بروح جديدة إلى الكلاسيكى القديم ، مليئة بالآنية . الأمر الذى أتاح لدرامات قديمة أن تصعد مرة ثانية على خشبة مسرح راينهاردت فى ثوب عصرى أنيق ورشيق فى بعث جديد .

" يُمكـــن بالمطاوعة عمل كل شئ فى المسرح ، بشكل تشكيلى طيّع . لذلك لن أحتاج إلى سوفيتا لترمى لى أشياءً من أعلا إلى أسفل . حل قديم . إن أقطع ذكرياتى فى المسرح الصغير مرتبطة بهذه السوفيتا . هناك أعلا توجد آلاف المخاطر . لتسقط السوفيتا . المسرح الدوار يحل مشكلات مـــن هـــذا الـــنوع . قبل العرض تُرتّب كل مناظر المسرحية بدقة ، وتشكيل رقيق ، حتى أسقف الحجرات ثابتة بلا خطورة " ــ راينهاردت [٩] .

٣ ـ إخراج حلم منتصف ليلة صيف .

حـــتى عام ١٩٠٥ م ظل راينهاردت ممثلاً أكبر منه مخرجاً . هكذا كان رأى الصحافة الفنية فى الدول التى زارها ، ومثّل فى المسرحيات التى أخرجها فى براغ وبودابست وڤينا .

إلا أن عـــام ١٩٠٥ م يمـــثل نقلة نوعية فى حياة راينهاردت ، وبخاصة فى طريق الإخراج المسرحى . فـــى إخراجـــه لمسرحية شيكسبـــير (حلم منتصف ليلة صيف) ، يُلفت راينهاردت الأنظـــار إلـــيه كمخرج عصرى . يرتفع الستار عن المسرحية فى ٣١ يناير ١٩٠٥ م على مسرح NEUES THEATER . لا يكـــاد يأتى شهر أبريل من عام ١٩٠٥ م إلا وتكون المسرحية قد مُثلت لخمسة وسبعين مرة . وفى نوفمبر يصل عدد عروضها إلى مائتى عرض مسرحى . أضف إلى ذلك عروض المسرحية خارج مدينة برلين .

كـــانت هـــذه هـــى المرة الأولى التى يستعمل فيها مسرح .NEUES TH خشبة المسرح الـــدوار . بنى راينهاردت على الخشبة الغابة كلها . لم يكن التأثير أحادياً . بمعنى أن دوران الخشبة عند التغيير من منظر إلى منظر آخر ، لم يبعث سرعة رائعة فى حركة التغيير وفى حركة سير الدراما والعـــرض فحسب ، بل إنه أعطى الفرصة للنظارة لتشاهد أحياناً لُب التغيير والإضافات المنظرية ســـاعة دوران الخشـــبة . دارت خشـــبة المســـرح ـــ حسب المتفق عليه مع التقنيين تماماً ، أمام السيكلوراما فى الخلف فى عدم حاجة إلى السوفيتا وأعمالها ، وبلا استعمال لأنوار الحافة التقليدية . بل فى إضاءة عالية واضحة من بروجكترات المسرح والصالة . هذا الجمع من العناصر العصرية بهر الجماهير ، وأقام التحاماً عُضوياً قوياً بين خشبة المسرح والديكورات المسرحية . ظهرت انعكاسات الجمـــاهير عـــلى العرض ، وسُمعت أصوات عالية ـــ أثناء تغيير المكان فى الغابة ـــ تقول " ها .. الغابة تأتى .. " (تقصد الجماهير جزءاً من الغابة التى احتلت كلها خشبة المسرح الدوار ، لكن فى أجـــزاء ومقـــاطع منها) . لم تكن صنعة الغابة التقنية والديكورية هى الرائعة ، لأن خشبة المسرح كانـــت قد تحولت هى نفسها إلى غابة حقيقية المظهر واللون والرائحة والمساحة الفارهة . أشجار كثيفة ، وظلال ، وممرات ضوء وخمائل رائعة . ووسط عالم الجنيات .. تيتانيا الحالمة TITANIA ، أوبـــرون المفعم بحماس الحب والغرام OBERON ، بوك PUCK يطير وينتقل بسرعة من مكان إلى مكان . لتسير الدراما بين النور والشهيق العميق ، ليتنفس كل الماثلين على المسرح نسيماً عليلاً ناعمـــاً . فإذا ما حط الليل أستاره تنساب خيوط الرطوبة لتغطى الغابة بأكملها وتلفها لفاً . حلم جمـــيل هذا الـــذى كتبه شيكسبـــير ، وجسّده حلماً أمام أبصار المشاهدين المخرج راينهاردت . الغابة هى كل شىء على المسرح . أنفاس الغابة .. شهيقها وزفيرها .

كانت الرؤية الحسّية رؤية جيدة علـى المشاهديـن . كيميائية جديدة نسجت السيكلوراما (ستارة مؤخرة المسرح الدائرية) ، المسرح الدوار ، أضواء البروچكتورات بحدّها ، فى ثوب واحـد . وكـان إلى جانب هذه الصورة التقنية الرائعة ، دقة نطق الأداء التمثيلى والصور الفنية للممثلين وأدوارهم ، ومراحل الشخصيات المسرحية . وكان كل ذلك من ابتكار رجل واحد ، هو مـاكـس راينهـاردت . تونات أشبه بقوس قزح ، تتلون فى عبارات الممثلين فى كل مشهد وكل لحظة ، وبلا واقعيـة أو شبه واقعية ، ولكن فى اعتماد كبير على عناصر عصرية ، كالمايم ، وعمق التعبير فى الكلمة الشاعرية التى ضمنّها شيكسبـير هـذه الحكايـة الكوميدية (حلم منتصف ليلة صيف) .

يضع راينهاردت شخصية (بوك) فى نقطة التمركز فى العرض المسرحى . شخصية مسرحية مَـزُوحة عابـثة تعكس القهقهة القديمة قدَم الطبيعة . وهى الشخصية التى مثلتها الممثلة جرترود إيسولد ، فرفعتها إلى مصاف الأبطال المسرحيين . إن أكبر دليل على نجاح العرض نجاحاً ساحقاً ، هـو هذا الرأى النقدى الذى نُطالعه فى كلمات الناقد الألمانـى هـربرت إهرنج HERBERT IHERING ـــ أحـد أعـداء راينهاردت حين يذكر " إن تفسير راينهاردت لحلم منتصف ليلة صيف تفسير تاريخى . يُسجل معنى ووظيفة الإخراج المسرحى .. هذا الإخراج الذى أمسك بيده كـل نواحـى العرض المسرحى . وهو ما يظهر فى الخدمة الفنية لكل مشهد على حدة إلى جانب الـتفكير فى الممـثل والديكور والموسيقى ، وكلها كانت فى وحدة تفسيرية متحدة . لم تكن هناك تقليدية البتة . حقيقة لقد تغيّر مفهوم تعبير (الإخراج) ، ووُلد المخرج العصرى " (١٠) .

خامساً : المسافة بين الحُلم والواقع

تحتل هذه المسافة فى حياة ماكـس راينهاردت خمس سنوات كاملة ، ما بين أعوام ١٩٠٥ ، ١٩١٠ م . وبفحص هذه السنوات الخمس يتضح التالى :

١ ـــ اطراد فى حركة الإخراج المسرحى .

٢ ـــ سيل من العروض المسرحية ، والكلاسيكية العالمية بصفة خاصة بإخراج ماكس راينهاردت .

٣ ـــ ظهور فلسفة الفنان ، وتطور الخبرة الفنية فى أعماله المسرحية .

٤ ـــ ميلاد المسرح الصغير .

لم يتغير موقف مسرح الدويتش الألمانى عن السير فى سياسته المسرحية التقليدية ، التى أسسها وحافظ عليها المخرج الكبير أوتوا براهم . وأمام ضعف الجماهير فى بداية العقد الأول من سنوات القرن العشرين ، يضطر لارّونج L'ARRONGE صاحب مسرح الدويتش إلى البحث عن مدير فنى جديد للمسرح بـــدلاً مـــن أوتـــو براهم . يفسخ عقد براهم ، ويعهد بالإدارة إلى بول لينداو PAUL LINDAU المشرف القديم على مسرح ماييننجن ، الذى يدير الموسم المسرحى ١٩٠٤ ــ ١٩٠٥ م . لم يكـــن فسخ عقد براهم يمثل مشكلة اقتصادية له . كانت المشكلة نفسية لا أكثر . فـــبراهم كســـب ملايين الماركات خلال عمله عشر سنوات فى مسرح الدويتش . وكان أن رحل بـــراهم إلـــى مســـرح ليسنج LESSING . يصل راينهاردت إلى مسرح الدويتش مديراً فنياً . ويظـــل متمسكاً كذلك بمسرح NEUES . الذى يرحل عنه زميل راينهاردت ومساعده المخرج الســـابه ريتشارد ڤالنتين ، الذى لم يُصبه أى إخراج فى عهد راينهاردت . يترك الرجل برلين ويتعاقد مـــع مســـرح فولكس VOLKSTHEATER فى ڤينا . وبعد عدة سنوات قليلة يرحل إلى العالم الآخر .

١ ـ فكرة وفلسفة المسارح الصغيرة .

مـــنذ تأسيس راينهاردت للكباريه الذى بدأ به حياته الفنية مخرجاً ، وفكرة المسرح الصغير تـــدور فى رأسه الكبير . وأساس الفكرة هى محاولة تقريب طرفى القضية فى العرض المسرحى أعنى بهمـــا الممثل والمتفرج . تقريبهما إلى بعضهما البعض إلى أكبر حد ممكن . لقد عمل راينهاردت فى المسرح . مرة فى مسرح NEUES ، ومرة ثانية فى المسرح الصغير KLEINES THEATER . واكتشف بالخبرة والممارسة الفنية أن الفرق بين الدار المسرحية الواسعة الكبيرة ، والدار المسرحية الضـــيقة الصـــغيرة ، لا يتوقف فقط عند الحد الاقتصادى وحده ، وإنما يمتد إلى الإمكانات الفنية كذلـــك . وبالخبرة العملية كذلك ، فقد خبر راينهاردت أن بعض الأنواع الدرامية مثل درامات ڤيديكـــند واسترندبرج يكون تأثيرها الفنى أكبر وأعظم على النظارة ، لو تم عرض هذا النوع من المســـرحيات فى دار مســـرحية كبيرة تتسع لمئات عديدة من الجماهير . كما فى مسرح NEUES الذى يتسع لثمانمائة مشاهد .

أما المسارح الصغيرة صالة وأعداداً جماهيرية ، فهى فى حاجة إلى نوع من المسرحيات التى لا تحـــتاج إلى تغييرات أو انتقالات كثيرة فى مشاهدها أو فصولها . مسرحيات تعمل على توليد تأثير مشــــوب بـــالمودّة والألفـــة والصداقة التى تبدو وتظهر وكأنها قديمة حميمة بين الممثل والمشاهد . مسرحيات صغيرة ، تماماً على غرار الأوركسترا الصغير فى فن الموسيقى .

يؤسس راينهاردت لأول مرة فى تاريخ المسرح العالمى مسرح KAMMERSPIELE عام ١٩٠٥ م وبعــــد عـــام واحـــد فقط (فى عام ١٩٠٦ م) تنتشر الفكرة ، فيُنشأ فى استوكهلم STOCKHOLM مسرح الألفة INTIMA TEATERN . بعدها تنتشر — وحتى اليوم — فى أوروبـــا (موضـــة) المسارح الصغيرة ، التى تتبع المسارح القومية أو الوطنية أو الكبيرة فى القارة الأوروبية .

يصـــل راينهاردت إلى هدفه ، وإلى تحقيق فكرته فى إيجاد الاتصال القريب والنافذ بين الممثل والمـــتفرج فى المســـرح الصـــغير . مسرح صغير يصل حتى إلى ثلاثمائة متفرج ، يجلسون فى صالة مســـرحية واحدة ، على كراسى من نوع واحد ، مسرح خال من المقصورات . مسرح ليس فيه أنوار للحافة ، بل يصل الصف الأول فى صالة الجماهير فيه إلى حد الالتصاق بخشبة المسرح (زيادة فى تقريب وتحقيق التأثير الودى) . مسرح يستعمل سلالم عدة فى مقدمة الخشبة فى أية وضعية يراها أو يحددهـــا المخرج . ومرة ثانية لتكثيف التأثير ، وربط الحركة صعوداً وهبوطاً بين الصالة وخشبة المسرح . اقتضى انشاء هذا المسرح إلغاء الإطار أو السياج الذى يُحدد واجهة الخشبة المسرحية ، تعـــبيراً عـــن (وحدة) نفسية بين المشاهد والممثل المسرحى وبدلاً من الإضاءة الصادرة من أعلى خشـــبة المسرح قُـــرب أو أسفـــل الســـوفيتا أو مـــن الكبـــارى على الخشبة ، وبدلاً من أنوار الحافـــة الـــتى أُلغيت ، كانت الإضاءة تنفذ إلى المسرح من بروجكترات يراها الجمهور فى صراحة ومباشرة .

٢ - منهج راينهاردت فى مرحلة السنوات الخمس (١٩٠٥ - ١٩١٠ م) .

فى هذه المرحلة — السابق الإشارة إليها — يتفتح ذهن ماكس راينهاردت ليناقش كثيراً من قواعد المهنة المسرحية .

١ـ نسخة الإخراج .

إعـــداد نســـخة الإخـــراج ، واحـــدة من ظواهر عمل المخرج راينهاردت . تسجيل كل الملاحظات التى ينطلق منها ويتلفظ بها المخـــرج فـــى كل جلسة تدريب ، هى أساس هذه النسخة (التسجيل يتم بواسطة مساعد الإخراج) . تمثل النسخة للمسرحية الواحدة ملاحظات تصل إلى خمسة أو ستة أضعاف النص الدرامى نفسه . صحيح أن ماينجنن كان أول مبتدع لنسخة الإخراج هذه . لكن النسخة عند راينهاردت تختلف اختلافاً كبيراً عنها عند ماينجن . ففى عام ١٨٧٠ م كانـــت نســـخة ماينجن لا تتعدى تسجيل حذف عبارات لا يرتاح لها المخرج ، وأهم حركات الدخول والخروج إلى ومن المسرح وبعض الملاحظات البسيطة والهامشية عن المناظر والأزياء . هذا بيـــنما نجـــد نسخة الإخراج عند راينهاردت تأخذ وجهة نظر جديدة . إنها تسجل الأهميات الفنية تكتـــب تحديـــداً درجات الصوت ، والتونات وتغيراتها وانتقالاتها عند كل ممثل ، وفى كل مشهد تُســـجل الصمتات التى تخترق بعض أدوار الممثلين . تدوّن المعانى الحسية والموسيقية لكل مشهد . تُوضِّـــح حالة الإضاءة المسرحية وألوانها وقوتها وضعفها . تُسجل الانتقالات بكل ما فيها من عمل تقـــنى وحركى وأداء تمثيلى من مشهد إلى مشهد آخر يتلوه . تُدوّن المؤثرات الصوتية من ضوضاء إلى أصوات طبيعية وغير طبيعية وموسيقية ، بما فيها من رعد وبرق وأمطار ورياح .

كـــان راينهاردت سخياً بكل التداخلات والتفسيرات الفنية فى عروضه المسرحية . حتى مع أدوار الكومبارس المائلين بلا حوار على الخشبة . على ذلك كانت نسخة الإخراج عند راينهاردت تبدو كقاموس لغوى مسرحى جامع لكل صغيرة وكبيرة فى عالم المسرحية والعرض المسرحى .

يذكر راينهاردت عن نسخة الإخراج ..

" يقرأ المرء مسرحية ، أحياناً ينفعل بها فوراً . ومن الإثارة يترك القراءة . وتتوالى الصور فى الذهن . أحياناً يعود المرء إلى قراءة المسرحية مرات ومرات ، حتى يعثر على بداية الطريق . وأحياناً مـــا تغيـــب هذه البداية عن النظر . ثم يفكر الإنسان فى الأدوار الكبيرة والصغيرة . ويتعرف على الأهميات فى الدراما . يرى العالم المحيط بالمسرحية ، مُتعرفاً علـــى البيئـــة ، وعلى عناصر التحقيق الخـــارجى . أحياناً ما يُحسن تطويع الممثل للدور المسرحى وأحياناً ما يتطلب الأمر العكس ، أى تطويـــع الدور لإمكانيات الممثل . لا يمكن توحيد الرأى حول مسرحية مقروءة ومسرحية مُمثلّة .

مــن المنطق عندما يكتب الدرامى أن يضع فى اعتباره التكوين الجسدى والانفعالى للممثلين ، كما كــان يفعل شيكسبيــر ، موليير ، نستورى ، شولز SCHOLZ . المؤلف الدرامى عادة ما تغيب عنه المعقولية والموضوعية . لأن مثل هذه العناصر فى العرض المسرحى تتكون متأخرة وسط الرؤية البصرية والسمعية الأكوستيكية . حينما نرى أمامنا كل حركة ، وكل خطوة ، الأثاث والإضاءة . حيــنما نسمع كل أصوات الممثلين وموسيقى الأصوات ، ونُحس بالصمتات والاستراحات الزمنية تقطــع الحوار الدرامى . وحينما نلحظ حسياً الإيقاع والتمبو TEMP (درجة السرعة الواجب اعــتمادها ، أو درجـــة الحركة أو النشاط) : عندما تتداخل الأشياء كلها على المسرح . ونسمع صــمّتات وإصغاءات الممثلين لبعضهم البعض . ونُحس بكــل ضوضــاء أمامنــا وخلف الخشبة المسرحية . ونلحظ تأثير الإضاءة فى كل حركة لها .

عــندها يبدأ المرء فى كتابة رؤيتــه البصريــة والسمعيــة تمامــاً مثــل كتابة (البارتيتورا MUSICAL SCORE , PARTITURA أى العلامــات الموسيقيــة تسجيــلاً . مهمات من الصــعب حصــرها ، إلا فى وقت متأخر حين يعرف المرء الأسباب والمُسبّبات . ولهذا يسجل المرء لنفسه كل شىء . ومع ذلك فهو لا يعرف تحديداً لماذا يرى الشىء هكذا ؟ ولا يراه بصورة أخرى هكــذا ؟ ليست هناك نوتة (مثل النوتة الموسيقية) فى حوار المسرح . (إذن لهان الأمر) . لابد لــلمرء أن يتحسس العلامات ويستشعرها . هناك يقف أمام المخرج الممثل الجيد . المخرج يؤلف الــنوتة الموسيقية . يعرف طاقات الممثل . على ماذا يقدر ؟ وعلى ماذا لا يقدر ؟ يمثل المخرج كل الأدوار . يقرأ للممثلين كل أفكاره التى كتبها ، يُغيّر أحياناً هنا وهناك ، ويضيف كذلك . يشرح الأدوار للممثلين ، مُسهباً فى الجوهريات .

ونصــل إلى جلسة قراءة المسرحية . بلا حديث عن التفصيلات . يحاول المخرج خلق جو عمل طيب وسعيد أو بحث مشكلة هامة فى العمل المسرحــى . ليكــن الممثــل سعيداً وهو يؤدى دوره . لــيكن واثقــاً مــن كل شىء .. من نفسه ، ومن شخصيته فى الدور ، وواثقاً من إقناعه للآخرين وللجماهير . يُنصت المخرج لكل شىء ، ولكل فكرة تُفاجئه . وهنا أحياناً ما تجد أفكار الصُدفة طريقها إلى التحقيق . من بين المخرجين من يحزن وينفعلَ وكذلك من الممثلين فى أدوارهم . يوجــد ممثلون يبكون ويضحكون لكن خارج أدوارهم . والمرء يراقب هؤلاء ، ويلاحظ هؤلاء ،

هكـــذا تصرخون ، وهكذا تُنصتون على الخشبة . يجب أن يؤدَّى المشهد على هذه الصورة ... لا تُعجبـــنى طريقة التمثيل فى هذا الجزء ، إن أحسن طريقة للإجادة ، هى إعادة المشهد مرات أخرى مع المساعد ، هذه طريقة جيدة لإجادة الدور . الممثلون يشعرون بحرية كبيرة . أى توجيه لتحديد هـــذه الحرية يعتبرونه تقييداً شديداً . مساعد المخرج يراقب الحوار المسرحى والحركة والأحداث الرئيسية وانتقالاتها ، وأحياناً ما يترك الحرية للممثلين ليفعلوا ما يريدون .

هذا ما يحدث فى التدريبات الأولى والثانية والثالثة . وهو شىء مُمل يبعث على النوم . حتى تـــأتى وتتـــبع لحظات الصراع مع تفسيرات ما وراء الكلمة وخلف المشاهد من تصور ومفهوم . صـــراع مع الذاكرة كذلك . وهنا يظهر الإخراج مرة ثانية ، يُنصت وينُصت ، يعثر ضمن إنصاته على أشياء كثيرة . تفسيرات أكثر وأكثر . أشياء مثيرة مُشوّقة تأثيرية وذات شأن ، وأشياء أخرى شخصية من ذاته ، لها تأثير النفوذ الشخصى . يُعدّل المخرج ، ويُهمل أشياء أخرى . يفتح الحوار مـــع المؤلف الدرامى ، ويجد ما يبحث عنه ، ليُغير الممثل من شىء ، يشطبه ويلغيه ، ثم يعيد البناء مرة أخرى ، هكذا يبدأ عمل الإخراج المسرحى .

يدخل المخرج فى التفصيلات . يُشرّح الإنسان والشخصية ويُقسّمها إلى قطع صغيرة جداً . يُدرّب عليها ، يرتجل ، يُثرى من معانى الحوار ، يُضيف الأفكار إلى موسيقية اللغة .

يشـــرح معـــانى الصمتات المقصودة بين الكلمات والعبارات ، وأسبابها . ويُبين أهمية هذه الصـــمتات ، مهمـــا كان إيقاع حوار المشهد يتسم بالسرعة أو العجلة . ويُحدد مواقف الشكيمة والكَـــبْح والضـــبط . ويُرقّم النقاط والفواصل ، ويضع علامات الترقيم تشرح الفواصل وتُحدد المعانى **PUNCTUATION** .

ثم ، هـــذه الفَصلْة (،) فى النص الدرامى . إنها ليست علامة درامية بقدر ما هى أكاديمية علمية . فالفصل فى العمل أو النص الدرامى هو علامة النقطة (.) الفاصلة بين الأفكار . والمحددة للمـــثل مـــرحلة الانتقال من فكرة إلى فكرة أخرى . ومن إحساس وانفعال إلى إحساس وانفعال آخـــريْن . ويتوقف ميلاد الفكرة على البحث فى الحوار . خاصة عندما يكون الحوار مركباً وغير بســـيط . هنا يجب الحذر والمراقبة ، والنظر بعين الذئب إلى مثل هذه الأمور . متى يُغيّر الممثل من تونات الصوت ؟ متى إلى درجة جديدة من الصوت ؟ متى تتغير أوضاع اليدين والقدمين ؟ فى نغمية

دراميـــية مع الحوار المسرحى . كيف يمشى الممثل على المسرح حالة الانفعال ؟ وكيف يسير على المسرح فى حالة الهدوء وانتهاء الاضطراب ؟ ما معنى تغيّر المشهد أو الموقف المسرحى من حال إلى حال ؟ كيفية التعامل مع قطع الاكسسوار والمهمات المسرحية . وفلسفة استعمال كل ما هو ماثل وجاثم على خشبة المسرح من أثاث وموائد وكراسى وحوائط ، إذ لا يمكن التعامل مع هذه الأشياء بالعفويـــة أو الصدفة أو المزاج الشخصى . إن كل حركة فى المسرح لها دلالتها ومعناها وبواعثها وأسبابها . تماماً كما أن لكل صمتة معناها ومغزاها . لابد من إبراز التعبير .

مـــاذا يعنى الاختزال فى المسرح ؟ وعلى المسرح ؟ الاختزال فى الكلمة والعبارة . فتكثيف الحوار أحد دعائم المسرحية الناجحة والدراما ذات الحبكة الجيدة . كل هذا وذاك يجب أن يعرفه ، ويعمـــل بـــه كل الممثلين (فى الأوبرا عادة ما تكون الحركة المسرحية أقل) . ضرورى أن يصبح المســـرح صـــورة مفهومة كرسالة فنية واضحة إلى الجمهور . مُطاوعة ولدنة PLASTICITY . حدث هام وتذكارى للنظارة يبقى أثره بعد العرض نفسه MONUMENT . لا يجـــب أن يـــؤثر (ياجو JAGO) فى النظارة مثل وغد بذئ اللسان BLACKGUARD (مع أن النذالة والخسّة تطبعان شخصيته منذ ميلاده) بل الذكاء فى إبراز هذه النذالة وتلك الخسة دون التركيز عليهما ، وكـــأن ياجو لا يبغى أدنى فائدة منها . واجب المخرج هو التحدث عن مثل هذا السلوك .. لكن متأخراً عندما تُتاح الفرصة لذلك أثناء العمل الفنى . ياجو شخصية خشنة وعرة جافة غير مهذبة ، لا تســـتطيع أن تكتم شيئاً فى باطنها أو سراً يبقى فى النفس والفؤاد . فالمعتاد على شراب الكحول لا يُصاب بالدّوار أبداً . فقط هو يريد إخفاء معاناته الداخلية . يلبس فى أناقة منظمة ، ويحاول أن يؤثر فى الآخرين ــ فى عطيل ــ كما لو كان رجل حكمة وأناة ، لكنه يريد أن يسيطر كذلك . إن الـــذى يمـــثل دور المجـــنون ، يُريد أن يُبرز جنونه . لكنه وسط اضطراباته الكثيرة يفضح نفسه فى المسرحية . هذا الاضطراب فى الأحاسيس موجود عند الأطفال والحيوانات فقط . يبحث المخرج عـــن مثل هذه الأشياء والتفسيرات . لا يتمسك بكل ما هو وارد أو محرر مكتوب فى النص . إن كـــل فكـــر مفتوح أمامه . والتجريب فى هذا أو ذاك من أجل توسيع رقعة العمل والصورة أمام الممثلين ، ومن أجل تحبيب وترغيب وتشويق العمل الفـــنى للجَميع . هـــذا هـــو طـــريق النجاح للعرض .

الـــنقد عمل خطير . وهو سلاح قاتل . كان لبراهم الحق كل الحق فى أعماله الفنية . كان عظيماً ، وكان نقاده ظالمين "(١١)

معـــذرة فى طول هذا الهامش المخالف للقواعد العلمية السليمة . لكننى تعمدت نقل حديث رايـــنهاردت برمته ، لأنه يمثل منهجاً دقيقاً فى التمثيـــل والإخـــراج المسرحـــى .. (مانيفست) MANIFEST أو بياناً محدداً بالأهداف والدوافع ووجهات النظر عنده . علّها تكون منهجاً يتّبعه المخرجون . بعد أن يكتشفوا الخصائص الفكرية والجوهرية التى أشار إليها الرجل فيما يتعلق بالمهنة .. حقائقهـــا وأصـــولها وهـــى هـــى نفس الحقائق الـــتى أوصلت الرجل إلى العالمية ، ولا شيء غـــيرها . فقـــد وصلنا إلـــى عصر لا يعترف بالسحر أو الميثولوجيا أو (الشطارة) فى الإخراج المسرحى .

ومـــع أن راينهاردت هو واضع المنهج الجديد لنسخة الإخراج ، إلا أنه لا يقف عند حدود جامدة أمام هذه النسخة . فهو يعود ليقرر أن (النسخة) بكل ما فيها من تفصيلات هامة ، ما هى فى الوقت ذاته إلا مدخلاً للعمل الفنى . نقطة انطلاق لا أكثر فى كل مشهد مُحرّر . فعمل المخرج الحقـــيقى ، عادة ما يبدأ بعد تحرير الأوليات على نسخة الإخراج . العمل الفنى المبتكر وليد العقل والتفكير والتفسير السليم . كانت ملاحظات راينهاردت للممثلين تتم فى آذانهم ـــ وكأنها سر من الأســـرار . إنه السلوك المتحضّر فى المهنة المسرحية . كان يستمع إلى وجهات نظر الممثلين فى غير ضيق أو ضجر . ويدور الحوار بين المخرج والممثل . لا يهم ذلك . المهم هو أن يُقنع أحدهم الآخر لتنـــتهى المشكلة ، ويستمر العمل فى جلسة التدريب . من هذه المعاملة الفنية اكتسب راينهاردت حُب العاملين معه ، لأنه لا يلجأ على فرض الرأى فى دكتاتورية غاشمة .

ب ـ لُب المنهج .

على هذا يتضح منهج راينهاردت فى الإخراج فى نقطتين هامتين :

١ ـــ تصّور المخرج للدراما . وهو ما يُسجلّه على النص من ملاحظات .

٢ ـــ تصوّر الممثلين ، بما قد يعنّ لهم من أفكار أثناء التدريبات على المسرحية فى المسرح .

وكان لابد لهذا المنهج الهادئ الواعى أن يُنتج نقطة ثالثة ، هى نتيجة طبيعية للنقطتين الســـابق الاشارة إليهما . وأعنى بها مستوى الجودة العالية . وكأنها طفل شرعى يولد

مـــن فرعـــين ، أو من أبوين شرعيين . وتختص هذ النقطة الثالثة فى المنهج بالخاصية التالية :

٣ ـــ المستوى الرفيع فى الأداء التمثيلى والانسجام العام فى العرض المسرحى .

يُحقق راينهاردت هذا المستوى عن طريق العلاقة الفنية بينه وبين الممثلين . وعبر هذه العلاقة استطـــاع أن يبعث حماســـاً لـــم يكـــن معهوداً فى طبقة الممثلين . كما أن إحساس الممثلين بقوة رايـــنهاردت ، وثقـــتهم فى فكره وتحليله للدراما ، وملاحظاته القيمة كانت أحد أسباب استتباب الأمر ، والنهوض بمستوى العروض المسرحية فى المسرح . كان يستخرج أقصى ما يمكن أن يقدمه الممثل . بالإعادة ، والصبر ، والحُسنى ، والتجريب المستمر . لذلك كان نادراً ما يعمل راينهاردت مع الممثلين الكسالى .

كان يعمل مع كل ممثل ـــ على حدة ـــ بالطريقة المناسبة لإمداد الممثل بالجديد والُمتع . لم تطرأ أبداً فكرة تحريك الممثلين كالعرائس ، لتنفيذ وجهات نظر المخرج تنفيذاً أعمى .

جـ ـ طبيعة التدريبات المسرحية .

إضـــافة إلى ما تقدم ، فقد كان راينهاردت يلجأ ـــ من التدريبات الأولى ـــ إلى إضفاء جو فنى عام ، هو جو المسرحية ذاتها ـــ على الممثلين جميعاً . بمعنى الاهتمام الدقيق بكل مشهد طال أم قَصُر . فى تحديد دقيق كذلك لعناصر الجو العام والغلاف المحيط بالعرض ATMOSPHERE . فى تركـــيز على (العمل المشترك) وتبادل الخبرة والمعرفة بين المخرج والممثل .. الأمر الذى رفع من مســـتوى العرض فى تدريباته المتقدمة . وعندما كان الممثلون يعتقدون أن الملاحظات قد انتهت فى مشـــهد مـــن المشـــاهد ، كان راينهاردت يفاجئهم بملاحظات تكميلية فنية أخرى ، لا تُغيّر من الملاحظـــات السابقة ، بقدر ما تضيف إليها لمسافات وتخريجات جديدة ورفيعة أخرى . وبخاصة فى المـــراحل المـــتأخرة من التدريبات ، عندما تنصهر الأشياء والعناصر مع بعضها البعض ، وترتفع التدريـــبات إلى مســـتوى القـــوة والكـــثافة والشدة INTENSITY ، حيث الاندماج والتقابل والانسجام بين الجسد وحركاته ، والانفعال والأحاسيس الداخلية .

ويصـــل راينهـــاردت إلى مبتغاه بالإنصات الشديد لجلسة التدريب وعلى حد تعبير هرمان باهـــر .. " يجلس على مائدة التدريبات ، رأسه مُنحن إلى أسفل ، نصف فمه مفتوح . يُنصت فى تحفّز . هادئ وصبور لم يكن منفعلاً فى يوم من الأيام " (١٢) .

يدير راينهاردت الجلسة بالضحك والسرور ، وبالجد الرقيق إلى جانب ذلك . لكن فى حزم وتفّهم شديدين . كان هو أكثر الهادئين داخل جلسة التدريب . استغرقت التدريبات اليومية عادة فى مســـرحه مـــا بين خمس وست ساعات ، من العاشرة صباحاً إلى وقت متأخر من بعد الظهر . يســـتغرق راينهاردت فى التدريب حتى يقذفوا به خارج خشبة المسرح ، استعداداً لعرض المساء . وكثيراً ما أخر العرض قليلاً ، إذا ما استغرق فى جلسة التدريب الصباحية . كانت جلسة التدريب عـــنده هى أهم الأهميات فى العمل المسرحى . وهى حقيقة لا تناقش يجب على كثير من المسرحيين تعلّمهـــا والعمل بأصولها وقواعدها . طبيعى أن تأخير العرض لبعض من الوقت كان يُزعج إدمون EDMUND شـــقيق راينهاردت والمشرف المالى على المسرح . لكن ذلك كان يحدث نادراً على كل حال . عَبَدَ راينهاردت التدريبات المسرحية . كان يُكمل التدريبات مساءً فى بيته ، عندما كان يجـــد فرصـــة لممثلين لا يعملـــون مساءً فـــى العرض المسرحى . وكان الممثلون يُقبلون على هذه التدريبات الإضافية فى رحابة صدر .

٢ ـ العروض المنتجة خلال خمس سنوات (١٩٠٥ ـ ١٩١٠ م) .

يتميز عمل راينهاردت فى هذه الفترة بالانتاج المسرحى الوفير .

١ ـــ دراما هايـــنريش فـــون كلايســـت (١٨ / ١٠ / ١٧٧٧ ـــ ٢١ / ١١ / ١٨١١ م) HEINRICH VON KLEIST المعـــنونة (تجـــربة النار) .. DAS KÄTHCHEN VON HEILBRONN ODER DIE FEUERPROBE (كتـــبها عام ١٨١٠ م) . يعرضها مسرح الدويتش الألمانى فى ١٩ أكتوبر ١٩٠٥ م . ونظراً لنجاحها ، فإن ريبرتوار المســـرح فى الموسم المسرحى ١٩٠٥ ـــ ١٩٠٦ م يتعرض للتقلص فى عدد المسرحيات ، لإتاحـــة الفرصـــة لعـــرض مســـرحية كلايست أكبر وقت ممكن . المسرحية أعظم أعمال كلايست الرومانتيكية .

٢ ــ وفــى نفــس مســـرح الــدويتش ، يعــرض راينهاردت ــ وبإخراجه أيضاً ــ مسرحية شيكســـبير (تاجر البندقية) فى نفس الموسم المسرحى .

٣ ــ مسرحية شيكســبير (حلم منتصف ليلة صيف) . فى تحميل درامــات شيكسبــير لوجهة نظــر عصرية تنفث رياح عصرية القرن العشرين ، وقرب من الشكل التقليدى الذى حلّ مشــكلات تغيير المناظر فى المشاهد القصيرة والمتعــددة عنده بين دقائق واخرى ، بتمثيل بعــض المشاهد القصيرة أمام الستار الثانى (خلف ستار المقدمة مباشرة) وبلا أية مناظر أو حــتى مهمــات مسرحية . هذا التقليد الإيطالى اللعين الذى تمركز لمائتى سنة فى مسرحيات شيكســـبير منــذ بدء تمثيله فى إيطاليا فى القرن السابع عشر الميلادى . وهو تقليد لعين ، لأنــه يقصف رقبة دراماتورجية الشاعر الكبير شيكسبــير ، ويختصر الكثير من مشاهده ، ويُعرّيها من عوامل التجسيد لها ، حلاً لأزمة التغيير السريع والمتلاحق فى كتابات مسرحيات شيكســـبير . حــاول القــرن الثامــن عشر الميــلادى تفادى هذه الأخطاء فى إخراج الشيكسبــريات ، بالتجريب المسرحى ، لكنه لم ينجح كثيراً .

ويــأتى رايــنهاردت فى مطلع القرن العشرين ، ليجد فى تقنية المسرح الدوار الحل الناجع لتجســـيد كل المشاهد تجسيداً عادلاً بلا بخس أو نقصان لمشهد على حساب مشهد آخر . وانتقل بهذا المسرح فى ثانية ونصف من الزمن إلى المشهد التالى .. وهكذا دواليك ، دون أن يمس صلب وقوانين الدراماتورجيا الشيكسبــرية

٤ ــ فى مســـرح الدويـــتش يقدم راينهاردت مسرحيـــة هوفمنستال (أوديبوس والسفنكس) . مستعملاً عناصر الانفصالية ، التى سبق له استعمالها فى إخراجه لإلكـــترا . يصمم الديكور ألفريد روللر ALFRED ROLLER واحـــد من زعماء حركة الانفصال عن الطبيعة ، وأحد أعظم مهندسى الديكور فى أوبرا ڤينا مــع الموسيقــى جــوستاڤ مالر GOSTAV MAHLER . يصمم لأوديبوس والسفنكس ديكوراً ضخماً ثقيلاً مؤسلباً ، ليبعث به تأثيراً قديماً أسطورياً إلى حد ما .

٥ ــ فى المسرح الصغير KAMMERSPIELE تُقَدِّم مسرحيــة جــورج برناردشــو (قيصر وكلــيوباترا) CAESAR AND CLEOPATRA (١٨٩٨ م) . التى تسافر فى رحلة للعرض بالخارج .

٦ ــ يُخرج راينهاردت أول أوبريت فى حياته بعنوان (أورفيــوس فــى العالم السفلى) . ويقدم الأوبريت فرصة واسعة لإبراز الكوميديا عن طريق الجروتسك .

٧ ــ فى بداية الموسم المسرحى ١٩٠٦ ــ ١٩٠٧ م ، يُخــرج راينهــاردت رائعة هنريك إبسن (الأشباح GENGANGERE) . بعد أن راودت فكره الإخراجى طويلاً ، منذ مشاهدته للمسرحية عرضاً مسرحياً عام ١٨٩٤ م فى مسرح الدويتش الألمانى القديم .

وفى إخــراج رايــنهاردت للأشباح ، يستعد مقدماً لــدراسة الفــن التشكيلــى النرويجى والاســكندناف . يدرس بخاصة أعمــال المصــوّر النرويجــى إدوارد مانش EDUARD MUNCH . كانت إحدى صوره تمثل حجرة وكرسيا بظهر عال مرتفع ، وكانت الصورة هــى المنظر المسرحى ذاته ، وبنفس اللون الأسود الذى استعمله الفنان المصور فى لوحته . كان اللون الأسود هو كل شيء فى الإيحاء . وهو المعبّر عن معانى وجو دراما (الأشباح)

٨ ــ فى نفــس المســـرح الصــغير ، يُخرج راينهاردت دراما ڤيديكند المعنونة (صحوة الربيع) FRÜHLINGS ERWACHEN . وتجــتاح المسرحية الجماهير ، وتخرج لتمثل ألمانيا فى مسارح خارجية .

٩ ــ ثم يُخرج لنفس المسرح الصغير مسرحية أرسطوفانيس (ليسسترا) LÜSZISZTRATE . الكومــيديا الإغريقية القديمة ، بكل ما تحمله من ضحك وعبث وحرية . وبكل الارتجالات التى أضافها الممثلون على الجو القديم .

وفى تصــميم الأزيــاء ترفض الممثلات ارتداء الملابس الخارجة الماجنة التى صممها أرنست اســترن ERNST STERN . حتى تدخلت الإدارة الفنية للمسرح وأوصت بلباس تحتى بلون بشرة الجسد حلاً للمشكلة الفنية . كان كل لباس يتكلف ثمان ماركات . ولما أحست الممــثلات ــ بعد استعماله طبعاً ــ بأنه يحجب جمالهن وأنوثتهن ، طلبن نزعه مرة أخرى . لكن المخرج يُصر على استعماله . وتُطاع الأوامر حلاً للمشكلة .

وعندما يحضر الرقيب المسرحى الألمانى السيد جليزنوب GLASENAPP ليراقب العرض حكومياً ، حماية للأخلاق العامة بحسب القانون الرقابى ، يهنئ راينهاردت على الصورة الفنية التى قدم فيها على المسرح أكروبوليس اليونان قطعة صادقة فى الفن . مُعلقاً بأن اللباس التحتى للممثلات يُشوّه من الصورة الفنية العامة للعرض . وبعد خروجه يُصدر المخرج تعليمات تُعلّق على لوحة الممثلين تقول .. " إبتداءً من اليوم ، وبأمر من إدارة المسرح ، يُمنع على الممثلات المشتركات فى عرض ليسسترا ، إرتداء الرداء التحتى — ماكس راينهاردت " .

١٠ — فى عام ١٩٠٧ م يُقدم راينهاردت دراما شيكسبير (روميو وجولييت) على مسرح الدويتش الألمانى ، بتمثيل الكسندر مويسى ALEXANDER MOISSI فى دور (روميو) . ومويسى ممثل وُلد فى تريست TRIESTE من أصل ألبانى ، عاش فى ألمانيا . وبمساعدة الممثل الألمانى جوزيف كاينز JOSEPH KAINZ (٢ / ١ / ١٨٥٨ — ٢٠ / ٩ / ١٩١٠ م) التحق بالمسرح كممثل (لم يكن يعرف الألمانية عند وصوله إلى ألمانيا) . تعاقد مع المسرح الناطق بالألمانية فى براغ كأحد ممثليه . برع كثيراً فى دور روميو . استعمل راينهاردت المسرح الدوار فى إخراجه روميو وجولييت بديكور صممه الألمانى كارل فالسر KARL WALSER الذى عمل قبل ذلك مراراً مع المخرج راينهاردت . ركز المخرج فى العرض المسرحى على الشعرية عند شيكسبير ، مُجسداً كلمات الشاعر فى الحب والعذاب التراجيدى للشابين الحبيبين روميو وجولييت . وفى المناظر والديكور قدّم راينهاردت أكثر من عالم بكل جوانبه . عالم الحياة بورودها ، وعالم البحر بأمواجه المتلاطمة ، وعَرَضَ الشمس والقمر ، وضوء النجوم الرقيق الخافت ، وقدّم النار بلهبها المُحرق ، والهواء بنسيمه العليل . ووسط عديد من هذا العالم وذلك ، عرض الإنسان نفسه وعالمه المتصارع مع الجميع .

١١ — وفى نفس الموسم المسرحى ، يُقدّم راينهاردت مسرحية ثانية لشيكسبير (الليلة الثانية عشرة) TWELFTH NIGHT, OR WHAT YOU WILL إحدى روائع الشاعر الكوميدية . صمم المناظر أرنست استرن فى ديكور مفتوح تماماً يحتضن الجماهير احتضاناً .

اســتعمل الإخــراج فن البانتوميم ورقصات الفلاحين . وكتب الموسيقى أنجلبرت همبردنك ENGELBERT HUMPERDINCK وجــرى العــرض على خشبة المسرح لمدة مائة وعشرين ليلة .

ينتقد الناقد الشاب هربرت إهرنج HERBERT IHERING استعمال المسرح الدوار فى العرض . على اعتبار أن الحوار الشيكسپيرى هو المصدر فى الدرامات الشيكسپيرية به (بـالحوار) يشرح شيكسبيـر الأماكن والمشاهد والفصول . دون ما حاجة إلى تفصيلات مـنظرية مُجسدّة . فطبيعة شيكسپيـر قائمة فى كلمات دراماته تشرح أين نحن ؟ وإلى أين ننتقل ؟ ففى الحوار نعثر على الصورة المسرحية تامة كاملة دون اللجوء إلى وسائل التقنية أو السـينوجرافيا . ومن السهل جداً تمثيل الليلة الثانية عشر أو حلم منتصف ليلة صيف دون إيحاءات أو تفصيلات لديكور أو مناظر مسرحية .

ويتضـاد راينهاردت مع رأى الناقد الشاب ، مقرراً أنه لا يمكن تمثيل شيكسپيـر اليوم بلا مناظر كما يُقال . فالمسرح الأصلع لا يفيد المتفرج المعاصر الآن فى شيء . ويرى راينهاردت أن تقنـية المسـرح الدوار هى الإسعاف الفنى المناسب لدرامات شيكسپيـر وغيره . هذه الدرامات التى تتغير فيها المشاهد والأمكنة بين كل لحظة واخرى .

١٢ ــ فى عـام ١٩٠٧ م يُخرج راينهاردت إحدى مسرحيات موريس ماترلنك بعنوان أجلافين وشيست AGLAVAINE ET SÉLYSETTE (كتبها ١٨٩٦ م) فى المسرح الصغير KAMMERSPIELE . تلعـب الإضـاءة الخلفية (من خلف المسرح) دوراً كبيراً فى الـتأثير مع الموسيقى . ويحاول راينهاردت بعث التكثيف الدرامى بالتصاعد من مشهد إلى آخـر طـوال العرض المسرحى . الممثلون يتحركون فى شبه ظلام كالسلويت ، لإبراز عالم الحلم عند ماترلنك .

١٣ ــ يعمـل رايـنهاردت عام ١٩٠٨ م لإخراج دارما شيللر (اللصوص) . وهى المسرحية الدائمة فى ريبرتوار كل مسارح ألمانيا ومقاطعاتها على الدوام . وسواء مُثلت المسرحية على مسارح حكومية أو مسارح أهلية خاصة ، فإنهـا عـادة ما تتمتع بإقبال الجماهير . بصرف الـنظر عن مفهوم الإخراج الذى كان متبعاً فى هذه المسارح من طبيعية أو رومانتيكية . إنها

مـــيلودراما من النوع القديم الأثرى الذى يستميل إليه الجماهير ، بصرف النظر عن منهج الإخراج المسرحى الذى يعتنقه المخرج أو المسرح .

صمم الديكور لمسرحية شيللر الألمانى إميل أورليك EMIL ORLIK ، ما بين أصل وجو وعـــالم اللصوص فى جانب . وعلـــى الجـــانب الآخر أبرز قصر الثرى العجوز النبيل مور MOOR . ساعدت مسرحية (اللصوص) على استعمال مجموعات كثيرة من الماثلين على خشـــبة المسرح . وهى أول محاولات راينهاردت التى تجسّدت وتعمقت عنده فيما بعد ـــ لاستغلال وتحريك المجموعات العديدة والكثيرة على خشبة المسرح ـــ فى درامات تابعة قام بإخراجها مستقبلاً . وبعد أن كان راينهاردت يستغل المجموعات كوسيلة من وسائل الجمالية فى العـــرض المسرحى ، تطورت فكرته عن المجموعات ، فارتفعت هذه الوسيلة إلى وظيفة درامـــية فعالة لها دورها الرئيسى ، ومكانها فى التأثير المسرحى . فأصبحت المجموعات تمثل خلفـــية حدثـــية لأبطال المسرحية ، وأصبحت الأحداث فى تعانق وانسجام مع الماثلين من المجموعات . وهو ما يُكوّن (وحدة) UNIT بين الشخصيات الدرامية والمجموعة ، وأحياناً أخـــرى مـــا ينشأ تضاد أو صراع بين نفس الشخصيات ، ونفس المجموعات الماثلة ، وفق مفهوم ونظرة الإخراج ، والدراما ذاتها.

١٤ ـــ فى عام ١٩٠٨ م يقدم راينهاردت من إخراجه دراما شيكسبـــير (الملك لير) KÖNIG LEAR فى المســـــرح الألمـــــانى . يمثـــل دَوْرَ لير الممثل الألمانى رودولف شيلدوكروت RUDOLF SCHILDKRAUT . ويُجـــدّد راينهاردت بدءاً من هذه العرض فى خشبة المسرح . فهو لا يستعمل المسرح الدوار هذه المرة . تُقدّم المسرحية بمناظر إيحائية خالصة . فى غير اهتمام بالشكليات أو الزخارف ، وفى استبعاد لكل عناصر التاريخية الشيكسبـــيرية مـــن العرض المسرحى . ولما كانت الدراما لا تقرر زماناً معيناً واضحاً ، ولا مكاناً محدداً ، فقـــد ســـاعد ذلك على إطلاق حرية الجماهير فى التفكير والحكم الجمالى على المسرحية ، وكأنها تدور فى الزمن والمكان الخياليين . واستطاع راينهاردت ـــ بمساعدة الستائر ـــ على اجتـــياز مطبات التغيير المتوالية فى المشاهد دون أية عـــوائق أو مُعَطلات . وبلا استعمال

للمســـرح الــدوار كما سبق وأشرت . وكان لير الألماني في مسرح راينهاردت هو أعظم الشخصيات ، وضوحاً ، وفهماً ، وفناً شيكسبيرياً مسرحياً خالصاً .

١٥ ــ وفي مسرحية (هملت) عام ١٩٠٩ م . يفتتح المخرج ماكس راينهاردت العرض الأول لها في بوادبست ، خارج ألمانيا كلها .

كــان يُعد المسرحية إخراجاً لمسرح KÜNSTLERTHEATER في ميونيخ . لكن رحلة الخارج إلى بودابست ، أغرت راينهاردت بإخراج المسرحية لمسرح الدويتش الألماني . كانت حركة الانفصال عن الطبيعية قد استشرت تماماً في المقاطعات الألمانية ، وفي النمسا ، والمجر . وغــذّت مجلة (يوجند) JUGEND الــتي كــانت تصدر في ميونيخ حركة الانفصال في المســرح ، والاتجاه إلى الأفكار الطليعية الجديدة وانتمـــى جـــورج فـــوخس GEORG FUCHS الــذي كان يقيم ساعتها في ميونيخ إلى تيار الحركة كأحد المخرجين المسرحيين الشــبان المتطلعين إلى التغيير والتطوير . يكتب فوخس عدة مقالات بعنوان (المسرح ، هو عــيد الحــياة) ثم يكتب بعد ذلك كتابه المعروف (مسرح المستقبل) يُضمنّه كل وجهات نظره في الإصلاح المسرحي . وفي عام ١٩٠٨ م يـــؤسس فـــوخس مســـرح الفنون KÜNSTLERTHEATER في ميونـــيخ . صــالة بــلا مقصورات وبلا أنوار للحافة . وبتوجيه من فوخس يصمم مهندس المسرح فريتز إرلر FRITZ ERLER المسرح بأسلوب وُدى حميم يُشع الصداقة النفسية بــين المشاهد والممثل ، تحت اسم RELIEF STAGE (الخشـــبة الحاصرة المجسمة) ، وهو يعني من التسمية محاصرة الجمهور للتأثير عليه . فتحة المســـرح لثمانية أمتار فقط ، بُرجان عالياً يُحددان يمين الخشبة ويسارها ، تغيير بسيط يمس ســتارة الخلفـــية فقط ، وتحركات بسيطة عند استبدال الديكور بديكور آخر . إضاءة من الأعلا ومن الخلف . شكل مسرحي مُجسَّم بسيط من أشكال التجديد في خشبة المسرح .

١٦ ــ في نفس عام ١٩٠٩ م يُخرج راينهاردت كذلك القسم الأول من دراما جوته (فاوست FAUST) كــان في السادسة والثلاثين من عمره . ومع ذلك فقد نظر بجرأة التفسير لهذا النــوع من الدراما الذي تظل تفسيراته تحتاج إلى المزيد من الفكر ومن الفلسفة حتى وقتنا هذا . يقابل راينهاردت موقف الدراما بكثير من الشجاعة ، رغم أن الكل يعرف ــ وخاصة

مخـــرجى المسرح ــ أن جوته لم يقصد أن تُمثل المسرحية على المسرح . ولم يكن فى حسبانه ذلك . مثّل فريديريش كايسلر دور العالم .

اســتعمل المخـــرج المسرح الدوار فى الإخراج هذه المرة . وصمم الفريد روللر ديكورات فاوســـت . لم يرض راينهاردت تماماً عن إخراجه للنص العويص . وحاول مراراً بعد ذلك العودة إلى إعادة التجربة على المسرح . ولعله فى إصراره على العودة ، كان يريد أن يُثبت قول جوته الشهير " إنك تصل عادة إلى ما تفهمه "

" DU GLEICHST DEM GEIST , DEN DU BEGREIFST "

١٧ ــ وفـــى نفس عـــام ١٩٠٩ يُخـــرج راينهـــاردت للـــدرامى المجـــرى بـــرودى شاندور BRÓDY SÁNDOR مسرحية (المُعلمة) NANITONÖ ، تحت الاسم الألمانى DIE LEHRERIN

١٨ ــ فى المسرح الصغير يخرج لبرناردشو مسرحية (ورطة الطبيب) تحت اسم DER ARZT AM SCHEIDEWEGE

١٩ ــ فى ربيع عام ١٩١٠ م يتعرف الجمهور المجرى فى بودابست على مسرحيتين لشيكسپـــير . الأولى هى (ترويض النمرة) ، والثانية (قصة الشتاء) .

فى المســـرحية الأولـــى أعـــاد راينهـــاردت (المقدمة PRELUDE) التى عادة ما يحذفها المخرجون فى بداية المسرحية .

كمٌ كبير فى خمس سنوات كاملة . ما بين التمثيل والإخراج والإدارة الفنيـــة المسرحيـــة ، يُمـــيزها النجاح الفنى قبل النجاح الجماهيرى ، بما يُقدم للمسرح العالمى عقلية فنية منظمة ومخرجاً مجـــدداً ، يـــرفض التقليد الذى ساد عدة سنوات طويلة .. هذا التقليد الذى جمّد بحق من تطور المسرح الأوروبى بصفة عامة ، والمسرح الألمانى بصفة خاصة .

لم تقـــف حركة الانفصال عند الدرامات النثرية . فكما يتضح من أعمال راينهاردت ، أن الحركة قد مسّت الدرامات الشعرية أيضاً (درامات شيكسپـــير ، شيللـــر) . وهو ما لم يكن أمراً ســـهلاً بطبيعة الحال على اعتبار تركيب التجسيد الشعرى الذى يكمن فى صلب الشعر والقافية والموسيقى والوزن والإيقاع والنطق ذاته .

وقـــد أدى ذلك إلى ظهور (الإحساس بالعاطفة EMOTION) إحساس من نوع جديد ، مُحمـــل بالانفعال والهياج العاطفى . الأمر الذى لف الجو المسرحى برباط من الانفعالية العاطفية ، دخل داخل التركيبة العضوية للنطق بالحوار ، قبل أن يكون أسلوباً من أساليب فن الأداء التمثيلى عـــند الممثل . هذا الاحساس بالعاطفة قد عمقّ (بالنص إضافة إلى أسلوب الممثل فى الأداء) من المعايشـــة الدرامـــية ، وتغذّى دائماً على كلمات النص ، وبخاصة النصوص الشعرية . وكان ذلك متّضحاً فى نعومة الأداء ورفاهيته فى العروض التى اتخذت حركة (الانفصال) منهجاً وطريقاً جديداً للإبداع فى المسرح .

وفى نفس عام ١٩٠٩ م ، وبعد علاقة دامت أكثر من إثنى عشر عاماً ، يتزوج راينهاردت مـــن الجميلة إلز هايمست ELSE HEIMST عضوة الفرقة التى تلد لـــه قبل السنة الأولى على الـــزواج ابنه ڤولفجنج WOLFGANG م . ضم الزوجة إلى بيت الأسرة التى جمعت أباه وأمه وإخوتـــه البـــنات وأخاه الكبير فـــى بيت علـــى الطراز الباروكـــى يحمـــل رقـــم ٧ فى شارع كوبفرجـــرابن KUPFERGRABEN . والـــذى تعلوه حتى اليوم لافتة رخامية تحفظ ذكريات المخرج الكبير .

سادساً : مسرح الآلاف

يـــبدو المخرج ماكس راينهاردت منشغلاً بأفكار كبيرة بدءاً من عام ١٩١٠ م . فى الخمس سنوات الماضية ما بين ١٩٠٥ ، ١٩١٠ م حلّ مشكلات مسرحية عويصة . ومع ذلك فهو يبدو وكأنه يبحث عن مشكلات أخرى فى الحياة المسرحية . لعل أهم مشكلة جديدة فى عام ١٩١٠ م هـــى العلاقة بين الممثل والجمهور . صحيح أنه تعرض لهذه العلاقة قبلاً عند ابتكاره فكرة المسارح الصـــغيرة التى تخلق وُداً وصداقة بين الممثل والجمهور ساعة ولحظة العرض المسرحى . لكن الظاهر أن مـــا قدمه من ابتكار لم يكن ليرضى عنه كامل الرضا . إذ يبدو أنه يعود إلى القلق مرة أخرى ، باحثاً عن هذه العلاقة من جديد .

" مـــنذ دخـــولى إلى المسرح ، وهناك فكرة تلاحقنى . وهى تسيطر الآن على كل حواسى ومشاعرى . إنها فكرة تقريب الممثل إلى المتفرج أو العكس ، قدر الاستطاعة " [١٣] .

لكن راينهاردت ــ رغم تصريحاته الواضحة هذه ــ يعود إلى التفكير فى القضية من جديد . فـيرى أنـه أخطأ فى إجراءات هذا التقريب بين الممثل والمتفرج . فالمسرح الصغير قريب جداً من النظارة . الكراسى فيه مريحة إلى درجة كبيرة . والمسرح الصغير لا يستوعب فى العادة حجماً هائلاً مـن الجمـاهير . والنجاح المسرحى يُقاس بأعداد الجماهير ، وإذن فالنوعية الفنية تُصبح فى حالة اليأس والموت .

وتتضح أمام الرجل من جديد النقاط التالية :

أ ــ حجم خشبة المسرح الصغير لا تتسع عادة لدرامات كبيرة . الأمر الذى يُحد نوعية الدرامات والمسرحيات التى يمكن اختيارها ، إلى حد بعيد .

ب ــ حاجـة الممثل إلى الجماهير . فالعلاقة الحية فى طبيعة المسرح تتولد من إحساس الممثل ساعة التمثيل ولحظاته ، بمُشاهد فاغراً فاه ومنصتاً للحوار المسرحى . كلما كان عدد المشاهدين قليلا ، كلما أضعف ذلك من حماس والتهاب الانفعال عند الممثل .

جـ ــ دراسة تجربـة ستانسلاڤسكى ، الذى كان يعمل فى تدريبات اخراج المسرحية الواحدة لسنة أو تزيد . ومع ذلك . فان العلاقة المسرحية عادة ماتنتهى عند نقطة واحدة . هى نقطة الالتقاء بين الممثـل والمتفرج .

هـذه النقاط الـثلاث قد حركت راينهاردت الى البحث فى مسرح الالآف من الجماهير العريضة .

فى ٢٠ سبتمـبر عـن عام ١٩١٠ م يفتتح راينهاردت العرض الأول لمسرحية (أوديبوس ملكا) . تجربة عصرية يُعيد كتابتها هوجو ڤون هوفمنستال عن الأصل لليونانى سوفوكليس ، باسم KÖNIG ÖDIPUS فى قاعـة معرض ميونيخ التى تتسع لثلاثة آلاف متفرج . وبعد ذلك ينقل العرض إلى ڤينا فى قاعة سيرك رنز RENZ . ثم إلى برلين فى قاعة سيرك شومان SCHUMANN .

كانـت هذه هى المرة الأولى فى تاريخ المسرح العالمى التى تصعد فيها مسرحية إغريقية على خشبة السيرك . تتناقض وتختلف آراء النقد والصحافة حول هذه الجرأة .

لم تكـن الفكرة من فراغ . فداخل إطار التجريب والمسرح التجريبى ، أراد راينهاردت أن يُعـيد تقـديم اليونانية القديمة (أوديبوس ملكاً) إلى الحياة فى صورة العصر الذى يعيشه فى القرن

العشرين ، وداخل أحوال الحياة العصرية . بتجريب يُطوّع الدراما وأحداثها لوقائع العصر وحاجاته ومتطلباته . من هنا لم يعتمد الأصل الدرامى لسوفوكليس . بل عهد إلى هوفمنستال بإعادة كتابته بألفاظ العصر الحديث وعباراته وتعبيراته اليومية السيّارة دون الإخلال بعظامية الشخصيات ومكانتها التاريخية ، لم يكن الهدف من التجربة هو إحياء العظام التاريخية بعد أن تحللت تراباً ، بقدر ما كان الهدف هو بث الروح المعاصرة بأنفاس العصر داخل أنفاس الشخصيات الرائعة التى خطّها ورسمها سوفوكليس للتراجيديا اليونانية القديمة . هَدَفَ راينهاردت إلى إجراء تجربة مسرحية للكشف عن موقف الآداب الإغريقية من العصر . هل بالإمكان تقبّلها من قبل الجماهير ؟ هل لا تزال العناصر التى أثّرت قديماً على الجماهير المسرحية فى المسارح اليونانية الحجرية المكشوفة قادرة على التنفس والحياة ، بالتلاحم مع جماهير اليوم ؟

تمتلئ نسخة الإخراج بالملاحظات العديدة قبل بدء التدريبات . عندما يدخل الجمهور إلى الصالة ، تكون الصالة فى إضاءة غير واضحة المعالم ، حالة من الغموض والإبهام تُلقى بظلها على الجمهور من اللحظة الأولى لوصوله إلى مكانه فى الصالة . بينما يهرع شبان نصف عُراة بالمشاعل إلى خشبة المسرح من الصالة . وتُسمع آنذك صرخات هنا وهناك . وتتجمع المجموعات الكبيرة من كل الأعمار أمام مدخل قصر أوديبوس بين الدعاء وطلب النجدة والرحمة . ثم .. يظهر الملك أوديبوس بين الناس ، وسط هذه المظاهر المتداخلة مع بعضها البعض .

فى نهاية الدراما التراجيدية ، يختم راينهاردت العرض بالجماهير مرة ثانية . لكنهم هذه المرة فى خلفية المسرح . وفى ديناميكية عكسية ، تدخل أشعة الشمس الحمراء على ساحة القصر ، بينما تُسحب الإضاءة من على المجموعات ، وعندما يختفى أوديبوس الأعمى يقوده كريون إلى داخل القصر تنسحب المجموعات فى صمت رهيب ، وبلا أية أصوات .

يصل العرض المسرحى إلى مسارح كثيرة فى أوروبا والاتحاد السوفيتى . وتضاف إلى ڤينا وبراغ وبودابست عروض جديدة فى بريطانيا وألمانيا .

١ - عرض البانتومايم فى المسرح الصغير .

فى عام ١٩١٠ م يُخرج راينهاردت عرضاً لفن البانتومايم بالمسرح الصغير KAMMERSPIELE من تأليف الدرامى فريدريش فركسا FRIEDRICH FREKSA .

يُقدَّم العرض تحت اسم (سومورون SUMURUN) . لم يكن العمل مع فن البانتومايم أمر جديد علـى راينهاردت فعروضه التى أخرجها — وبخاصة الشيكسبيريات — تمتلئ بهذا الفن الجديد فى وجهات نظر المسرح العصرى . وبين أحداث القتل والتعقيد والميلودراما والغواية ، يصل راينهاردت بالرقص والجروتسك والأكروبات إلى المضمون الدرامى للعرض . كان هذا العرض لراينهاردت هو أول عرض يلجأ فيه إلى التسلية الخفيفة والحفاظ على المتعة البصرية فى المقام الأول. حتى ليكاد العرض يشبه عروض مسارح الصفقة أو المسارح التجارية .

بعـد ذلك يُخرج الدراما المجرية BÁNK BÁN (بَانْكْ بان) فى المسرح المجرى ببودابست عام ١٩١١ م . تأليف الشاعر كاتونا يوچـاف KATONA JÓZSEF وهى دراما من التاريخ القومى المجرى . ويفتتح بها المسرح القومى المجرى حتى وقتنا هذا موسمه المسرحى السنوى الجديد فى أول أسابيع الموسم .

وفى إخـراجه لمسرحية (عطيل) شيكسبير تؤيد ملاحظات نسخة الإخراج اتجاه المخرج راينهاردت فى كل مسرحية إلى ملمح أو أكثر من ملامح التياترالية . ففى أول مشاهد (عطيل) ينص على المساء ، نور القمر ، وبدلاً من أنوار الحافة التى ألغيت منذ مدة ، تنصّ نسخة الإخراج علـى وجود قناة للجندول ، ورخام ، وإيحاءات لمبان لقصور مجاورة ، أعمدة وبلكونات ، ويهتم راينهاردت فى عطيل بصفة خاصة بنطق الممثلين للحوار الدرامى .

ويمتد العمل فى درامات شيكسبير على مسرحيات أخرى (لجاج فى غير طائل MUCH ADO ABOUT NOTHING) ، هنرى الرابع IV. HENRY . ويُكمل بعد ذلك الجزء الثانى من فاوست جوته بالمسرح الدوار .

٢ - تجربة الأورستية فى السيرك .. وتجارب أخرى .

فـى عـام ١٩١١ م تصعـد الأورستية — اسكيلوس علـى خشبة المسرح فى قاعة MUSIKFESTHALLE فى ميونيخ باسم DIE ORESTIE فـى رؤيـة عصرية من إخراج ماكـس راينهـاردت . وهى القاعة التى عادة ما يستعملها سيرك ميونيخ لعرض عروضه الموسمية هناك . تجلّت عصرية الإخراج فى عناصر عضوية فى الدراما ، مثل تحريك الكورس تحريكاً عصرياً أبعده عن الصورة الميثولوجية ، بفضل الأسلوب المختار أو (الأسبلة) إن أردت أن تقول .

شجّع عرض الأورستية المخرج راينهاردت على تقديم دراما هوجو ڤون هوفمنستال المعنونة (كل شخص) JEDERMANN بديكور ألفريد روللر . يعمد الإخراج إلى المغالاة فى أسلبة هذا العـــرض . فموضوع الدارما يسمح بهذه المغالاة . فالدراما تحكى قصة موت الرجل الغنى . وتصل المغالاة إلى حركة الممثلين للتعبير عن رقصة الموت فى القرون الوسطى .. لكن بلغة المسرح المعاصر الآنى . وينتقل تيار آلاف الجماهير فى قاعات السيرك ، بعيداً عن مسارح العلبة الايطالية إلى العالم بفضل تفكير راينهاردت . وفى نفس عام ١٩١١ م يُدعـــى الرجـــل إلى لندن لإخـــراج عـــرض (المعجـــزة DAS MIRAKEL) على قاعة أوليمبيا OLYMPIA HALL فى لندن . الدراما من تأليف كارل جوستاف ڤولميللر KARL GUSTAV VOLLMÖLLER . يرتفع الستار لأول مـــرة عـــن المسرحية ليلة ٢٣ ديسمبر من ١٩١١ م . الدراما عن قصة فلمنكية من أدب القرون الوسطى بعنوان (العذراء والراهبة) . وهى نفس ألقصة التى أخذ عنها ماترلنك درامته المسماة (الأخت بياتريكس) . مشاهد البانتومايم يُعيد كتابتها المخرج مع المؤلف الدرامى . والمنظر يمثل فناءً داخلياً لمعبد قوطى . يؤلف الموسيقى أنجلبرت همبردنك .

فى هـــذا العرض المسرحى يُحرّك راينهاردت ١٨٠٠ ماثلاً فى مكان العرض المتسع . ومن نســـخة الإخراج نعثر على مستويات وتصنيفات الماثلين . تذكُر النسخة الاحتياجات للعرض على الوجه التالى :

١٦١ راهب وراهبة ــ شابة تعمل بغرفة المقدسات وملابس الكهنة ــ أسقف كنيسة ــ ٥ كهـــنة عـــلى مستوى عال من الدرجة الدينية ــ ١٠ كهنة أقل درجة ــ ١٠ موسيقيون ــ ٥٠ كـــورال من الأولاد ــ ٣٨٠ عنصر نسائى ــ ٤٠٠ رجل ــ ٥٠ ولد . وفى المهمات المسرحية تنص النسخـــة للإخراج على الإكسسوار التالى : ٢٠٠ شمعة ــ ١٠ سرير ــ ٣٠ علم ــ ١٠ صُلبان ــ ٣ حامل ــ ٣ مظلة للموكب الدينى .

يُحـــوّل الديكور المكان المُعّد للتمثيل إلى ساحة واسعة الأطراف . وفى الوسط تُغطى ستارة ذهبيـــــة شيئاً مـــا يظل مجهـــولاً حـــتى يُنـــزع عنه الستار فى التوقيت المحدد . إنه تمثال المادونّا MADONNA وابنها فى حضنها على يدها . جو دينى ذهبى احتفالى . وتعلو الصرخات فجأة .

لقــد شــفى أحد المشلولين ، إنها معجزة . موسيقى الأورغن تُعطر الجو الدينى بعزفها مقطوعات مناسبة . أناشيد مسيحية وجريجوريانية GREGORIAN . تراتيل ومزامير .

تستمر الدراما لتحدث المُعجزة الكبرى . إن التمثال يرتفع إلى أعلى ، وسط الملابس البيضاء . ويــبقى الســـر فى هذا الاعتراف الجماهيرى بمثل هذه العروض التى خرجت من المسرح المسوّر الذى طال أمده طويلاً فى تاريخ المسرح .

تُمثّل مسرحية (المعجزة) ــ ثلاث مرات فى بلاد مختلفة ، وبإخراج وديكور مختلف فى كل مرة . صعدت المسرحية على قاعة أولمبيا فى لندن عام ١٩١١ م . ثم تصعد مرة ثانية عام ١٩١٤ م فى ســيرك بــوش BUSCH فى بــرلين . وفى عام ١٩٢٤ م تأخذ المسرحية مكانها على مسرح CENTURY فى نــيويورك . كانت مشاهد المجاميع هى أكثر المشاهد التصاقاً بالجماهير . وأوجد الاتــزان البصرى بين المُذهّبات (المهمات المسرحية بلون الذهب الأصفر اللامع) وغير المذهبات تعادلـيـــة للمتفــرج فــى سيطــرة كاملــة على خمسة آلاف متفرج كأنهم مُنوَّمون مغناطيسياً HYPNOTIC تجــاه ناحيـــة العــرض المسرحى . إن عرض (المعجزة) يمتلئ بكثير من عناصر الإخراج التى تتطلبها الكلاسيكيات الكبيرة ، كما عند شيكســبير أو كورنى .

ويضـــيف رايـــنهاردت نفسه عن مسرح الآلاف هذا قائلاً " أحببتُ أن أتعامل مع المسرح الدائـــرى الشكل (وليس الدوار طبعاً) لحل مشكلاته مع الجماهير . وجندّتُ كل قواى لحل هذه المشـــكلات . إذ لابـــد لمـــثل هذا المسرح من الظهور والتطور .... وهذا النوع من المسارح بدأ الإنتشـــار فعـــلاً فى فينا وبودابست ولندن واستكهلم والاتحاد السوفيتى . إن فكرة المسرح الكبير تتناسب مع احتياجات كل من الفن والجماهير .

إن الخروج من المسرح الضيق إلى ساحة السيرك أو القاعات أو السوق ، ما هو إلا متطلبات وحاجـــات يجـــب الاعـــتراف بها . ولست فى حاجة إلى إثبات التأثير العريض المتبادل بين الممثلين والنظارة ، وتأثير الحيّز المكانىّ على المشاهد والممثل ، وتضافر العلاقة فى قوة بين المُرسِل والمستقبِل للعرض . إضافة إلى موقف الجوهريات الاجتماعية للفن بصفة عامة .. هذه الجوهريات التى تسمح أمـــاكن العـــرض الواســـعة والممتدة بتحقيقها والوصول إلى أهدافها وأغراضها . فالمسرح حاجة اجتماعية معنوية ووجدانية ، مـــن حـــق النـــاس الاستمتـــاع بها واستهلاك انتاجها لصالح العقل

والـتطور . وهو ما يحقق رباطاً قوياً بين المسرح والقومية . والأدب المسرحى العالمى ملئ بالروائع الإنسانية التى يمكن تحويلها إلى عروض فنية للإستفادة منها فى تطوير العصر نفسه " (١٤) .

عـلى ذلـك يبدو لنا تعبير (مسرح الآلاف) تعبيراً متعدياً (كالفعل المتعدى) . بمعنى أن تجارب راينهاردت فى هذا الإتساع مكاناً وجماهيراً وأعداداً وماثلين ، لا تقف عند حد اتساع صالة الجمهـور بآلاف المقاعد ، بل تتعداه إلى خشبة المسرح ، واستغلال الفراغ العريض الذى يتميز به السوق أو السيرك . فتصبح الآلاف هنا تعنى معنييْن وليس معنى واحداً . إنما تعنى آلاف الجماهير مرة ككم عظيم من المشاهدين . كما تعنى مرة أخرى آلاف الماثلين والممثلين الذين يمثلون تشكيلاً دراميا فى الفراغ المسرحى .

فـى نفس عـام ١٩١١ م يُخـرج راينهـاردت درامـة موسيقيـة بعنـوان DER ROSENKAVALIER نص هوجـو فُـون هـوفمنستال وموسيقـى ريتشـارد اشتـراوس RICHARD STRAUSS علـى مسـرح الأوبـرا الملكيـة فى درسدن KÖNIGLICHES OPERNHAUS, DREZDA ولأول مرة يتعامل راينهاردت مع الدراما الموسيقية بهذا الإتساع. لقـد اسـتعمل الموسـيقى العالمية فى درامات سابقة من إخراجه ، فقد استعان بموسيقى مندلسون FELIX MENDELSSOHN (١٨٠٩ — ١٨٤٧ م) التى وضعها المؤلف الموسيقى خصيصاً كافتتاحـية لقصـة (حلم منتصف ليلة صيف) . كما استعمل الموسيقى العالمية كذلك فى أغلب عروض شيكسـبير الـتى أخرجها . ويبدو هذا الاستعمال واضحاً فى مسرحيتى (تاجر البندقية ، قصـة الشتاء) . وفى إخراجه للقسم الأول من فاوست جوته ، لجأ راينهاردت إلى استغلال أغانى الموسيقى الألمانى روبرت شومـان ROBERT SCHUMAUN (١٨١٠ — ١٨٥٦ م) . هذه الأغـانى الـتى عبّرت عن الرومانتيكية أعظم تعبير . وكذلك فى القسم الثانى (لفاوست) ، حين اسـتكتب المخرج الموسيقى الألمانى فيلكس واينجارتنر FELIX WEINGARTNER موسيقى عضوية المعنى لعمل جوته الكبير .

يعـترف راينهاردت أنه لا يفهم كثيراً فى الموسيقى . " لاأفهم حقيقة فى الموسيقى . حاولت تعـلمها أثناء الدراسة . لكن سرعان ما انصرفت عنها . ولا أعرف فيها شيئاً ، لا الجانب النظرى ولا الجانب العملى . مع أننى أُحس بها وأتصورها " (١٥)

يبدأ راينهاردت فى إخراج الدراما الموسيقية ، بديكور ألفريد روللر . ثم ، سرعان ما تنهال المشـــكلات . يعترض المؤلف الموسيقى ريتشارد اشتراوس بعد حضوره تدريبات الفصل الثانى على المخرج . يُقرر أنه (لا يعرف إخراج هذا النوع من الدرامات) . ومع ذلك يستمر راينهاردت فى إنهـــاء مراحل الدراما الموسيقية إلى النهاية . يصل التفاوت فى الآراء خاصة فيما يخص الإخراج — كان مردّه إلى الأسباب التالية :

١ — ما هى الأهميات عند راينهاردت فى إخراج هذه الموسيقية ؟ نظر راينهاردت على أن الدراما الموســـيقية أو (الأوبـــرا) ينتمى الأداء التمثيلى فيها إلى المسرح . بيد أن الواقع ، هو أن الأداء التمثيلى فى هذا النوع ينتمى إلى الموسيقى ، ويرتبط بها طوال العرض الموسيقى ارتباطاً عضوياً وتقنياً . بمعنى أن الحركة للممثل فى الأوبرا تكون أقل منها عند نفس حركة الممثلين فى الدرامـــا المســـرحية ، حتى ولو كانت الدراما واحدة مثل (عطيل أو حلاق إشبيلية) . حـــركة أية شخصية فى مشهد محدد من عطيل المسرحية ، لابد وأن تختلف اختلافاً تاماً عن نفس حركة عطيل فى أوبرا (عطيل) .

٢ — كانـــت ملاحظات راينهاردت للمغنين ملاحظات مسرحية ، دون عمل حساب للموسيقى وإيقاعاتها . وهى العنصر الهام الأول فى عروض الأوبرا والدراما الموسيقية .

طبيعى أن العرض الدرامى الموسيقى أو الأوبرالى هو فى حقيقة الأمر عرض يجرى على خشبة المسرح فى النهاية ، وهو عرض مسرحى ما فى ذلك شك . لكن التواجد اللحظى والمستمر للموســـيقى ، يُحـــتم على الإخراج دراسة أساليب أخرى ، واستعمال ملاحظات أخرى ، والتفكير فى أفكار حركية وحلول تختلف — ولابد أن تختلف فى نهاية الأمر — معمول بها فى إخـــراج الأوبرا والأنواع الموسيقية من ستانسلافســـكى وحـــتى والـــتر فلـــزنشتاين WALTER FELSENSTEIN (٣٠ / ٥ / ١٩٠١ — ؟ / ؟ / ١٩٧؟ م)

وفى السنة التالية (عام ١٩١٢) يُجرب راينهاردت للمرة الثانية بإخراج أوبرا (فى جزيرة آريـــادن ناكســـوس) ARIADNE AUF NAXOS ، هوفمنستال واشتراوس) مرة أخرى . بديكور أرنست استرن وقيادة الأوركسترا ريتشارد اشتراوس نفسه . تُفتتح الأوبرا لأول مرة يوم ٢٥ أكـــتوبر ١٩١٢ م على مسرح KÖNIGLICHES HOFTHEATER, STUTTGART

فى شـــتوتجارت . ويتحكم راينهاردت فى سير الأوبرا من البداية إلى النهاية . يُضيف بعض ألعاب الأكروبات ، ويربط عالم موليير بعالم اشتراوس الموسيقى ، الذى تجسد بقيادة اشتراوس للموسيقى فى العروض ، بما أسبغ نعومة خاصة على العزف والأداء الموسيقى .

ثم فى عـــام ١٩١٢ م يُخـــرج راينهـــاردت مسرحيـــة موليير الشهيرة (چورچ داندين GEORGE DANDIN) علـــى مسرح الدويتش . وفى وجهة نظر الإخراج يُضيف راينهاردت فكرة جديدة . وهى الإلتجاء إلى الشكل العرائسى فى إخراج هذه الكوميديا . الممثلون يتحركون كالعرائس الخشبية تماماً .. MARIONETT .

حـــتى الحـــرب العالميـــة الأولى يكون راينهاردت قد وصل إلى القمة كمخرج ومدير فنى مسرحى . يُقدم التجديد تلو التجديد فى كل مسرحية على حدة . يُجهز الريبرتوار تجهيزاً نوعياً ، يتوفـــر علـــى الإنتقـــاء والإصطفاء والاختيار الدقيق . يستعمل التقنيات التى أتاحها له عصره . يكتشف تقديم السلسة المسرحية (تقديم عدة مسرحيات للكاتب الدرامى الواحد (شيكسپـــير ، مولـــير) ، ويقـــدم لشكسپـــير (٩) تسع مسرحيات ضمن هذه السلسة . هى درامات (حلم منتصف ليلة صيف ، لجاج فى غير طائل ، هملت ، تاجر البندقية ، الملك لير ، روميو وچولييت ، هـــنرى الرابع ، الليلة الثانية عشر ، عطيل) . ويسجل فى كل هذه الدرامات الشيكسپـــيرية ــ المنتمـــية إلى التاريخ وإلى الكلاسيكية ــ وجهات نظر عصرية وتفسيرات حديثة ، سواء بوسائل الآلية أو الديكور والمناظر ، أو المهمات المسرحية . وهو ما وجّه فى تاريخ المسرح العالمى فى القرن العشرين إلى ظهور المدرسة التجديدية فى أوروبا ومسارحها . وقد ساعد على انتشار هذه المدرسة الجوع المسرحى والعطش الجماهيرى تجاه عناصر جديدة ، كانت الجماهير فى شوق إلى الاستمتاع بها ، بعد أن ضاقت كثيراً بالطبيعية وبدائية التعبير المسرحى فيها . كما ساعد كذلك على انتشارها دخول عناصر تعبيرية إلى المسرح مثـــل فنـــون المـــايم ، البانتومايم ، الارتجال ، الحركة التعبيرية ، الرقص ، الأكروبات وكل هذه الفنون كانت تحتل زمناً ومكاناً فى العرض المسرحى بطبيعة الحال . وكـــان ذلـــك يعنى تقلص حجم الحوار ، فضعُفت قيمته أحياناً ، وبرزت قيمته أحياناً أخرى ، بما أضافته هذه الفنون المشاركة المجاورة على الكلمة من تفسير وإضاءات وتلميع وتجسيد .

اســتطاع رايــنهاردت أن يضع فوق خشبة المسرح العصرية ، كــلاً مــن شيكسبــير ، اسكيلــوس ، أرسطــوفانيس ، مــوليير ، استرندبرج ، ليوتولستوى ، تشيكوف ، والأوبريت ، والأوبــرا إلى جانب بعضهم البعض موسماً إثر موسم ، دون أن يحدث أدنى خــلل أو إخــلال أو اضطراب لنظام الريبرتوار فى المسارح التى كان يُديرها فنياً ، ويقوم بالإخراج فيها . ودون إظهار كاتب درامى على حساب كاتب درامى آخر ، أو التحمس لمسرحية دون مسرحية أخرى .

يعتبر راينهاردت الكلمة فى كثير من الدرامات غير مكتملة لإبراز التعبير الدرامى . وهو ما كان يدفعه دفعاً إلى عمليات التحليل والتشريح والتفتيت لمثل هذه الدرامات . يغوص فى أعماقها ليكتشــف الجــو العام لها ، ثم يحاول هو — بوسائله الإخراجية العصرية — استكمال هذا الجو ، وتحويلــه إلى جو مكتمل ومؤثر . كان ذلك يجرى بالوقوف عند كل فصل وكل مشهد ، لدراسته من كافة جوانبه ، ومدّه بالتصور الإخراجى العصرى المناسب ، الذى يرفع من قيمة السُعر الحرارى للدرامــا . ولعــل هــذا السبب الهام فى الإخراج ، هو الذى أسلمه إلى البحث فى كل مسرحية يُخرجها عن أسلوب جديد خاص بها ، عادة ما لا يتشابه مع أسلوب مسرحية أخرى . وكان يرى أن على الكاتب الدرامى أن يترك شيئاً وجانباً من المساحة الفنية لتفكير وإبداع المخرج المسرحى . تماماً كما سيترك المخرج بعد ذلك مساحة تابعة للممثل ليتفاعل معها ، ويقدم إبداعاته وفق مهمته هو الآخر فى العرض المسرحــى . والأمــور متتابعة فــى العمل المسرحى . هذه هى طبيعة المهنة المســرحية . فالممثل الذى تُتاح لــه مساحة لإبداعاته ، لا تقف المسرحية عند هذه النهاية الناقصة بطبيعة الحال . لأن هذه الإبداعــات الــتى يحملهــا الممثل على عاتقه ، والتى تعكس كل لحظات الإبداع والتعبير من البداية حتى وصول الكرة إليه ، فى حاجة إلى نقلها إلى آخر مرحلة من مراحل فــن المسرح ، وأقصد بذلك نقلها إلى الجماهير الحية المشاهدة . هكذا يسير السُلم التمثيلى ، فى تدرج هندسى تماماً كتدرج السلم السُباعى الموسيقى .

* * *

تحتفــل ألمانيــا عــام ١٩١٣ م بمناسبة مرور مائة عام (١٨١٣ م) على انتصارها على نابليون . تقيم البــلاد احتفــالات ضخمــة فى كل مكان . معارض تاريخية وحربية . ويُعهد إلى

رايـــنهاردت بإخراج إحدى أعمال هاوبتمان المختارة لهذه المناسبة المئوية ، بطلب من ولى العهد . يُعد هاوبتمان مسرحية الاحتفال بعد تردد . وكذلك يقبل راينهاردت العـــرض . كان كل منهما (المؤلف والمخرج) يضع فى اعتباره أن عرضاً كهذا ، من الضرورة بمكان أن يحتوى على أحداث تتسم بالشوفينية CHAUVINISM ، مغالية فى التعصب للوطن ، تحتمل رغبات الغِل والدفع إلى الحـــرب ، بما يناسب الاحتفال المئوى . لذلك فقد قررا ــ المؤلف والمخرج ــ الاتفاق مع الدولة على الآتى :

قـــبول العمل الشعـــرى الدرامـــى ، بلا إضافة لملاحظات أو وجهات نظر حكومية أو غير حكومية . غير مسموح لأية لجنة أو شخص بالتدخل فى العمل المسرحى الفنى ، وبخاصة فى تصوّر الإخراج المسرحى . وكان هدف الاتفاق هو تقديم عمل وطنى يتمتع بكثير من الصدق والاحترام الفنى ، دون الانزلاق إلى الدعائية أو حرق البخور تحت أقدام السادة .

فـــى يناير ١٩١٣ م بـــدأ الاحتفـــال الـــرسمـــى بالمهـــرجـــان تحت اسم (JAHRHUNDERTFESTSPIEL) . تعـــرّض المؤلـــف والمخرج فى العرض المُقدم إلى بعض التقليديات القومية (كخط صراع درامى) التى أطاحت بها الحرب القومية الألمانيـــة . وحتى لا يفشـــل العرض (الدعائى بالتكليف على أقل تقدير) فقد نحا راينهاردت إلى الحصانة من فشل العـــرض بـــأن أفْـــرد وسائل ميميكية (مايم) ، وغلّف العرض كله بالتشكيل العرائسى الخشبى MARIONETT ، كشكل من الأشكال غير المألوفة فـــى مســـرح الدرامـــا ، فقط لاستثـــارة الجماهير . كان ذلك ذكاءً منه ما فى ذلك شك . وقلب هذا الشكل الراينهاردتى الأمور رأساً على عقـــب . فالبطولة والإقدام أضحت فى صورة كوميدية . وتحولت العاطفة كما تحول العنصر المثير للشـــفقة PATHOS إلى ســـلوك عـــادى تافه ومبتذل . كما تحول الشعر إلى شيء يُشبه النثر ، وكلمات الحوار أصبحت تُغنى كنص الأوبرا LIBRETTO . هكـــذا ظهـــر العرض العسكرىّ المسحة وسط العرائس الخشبية أشبه بصورة من صور (الجروتسك) GROTESQUE التى تُحيل كـــل طبيعى إلى الشكل الغريب الكاريكاتيرى المتنافر على نحو متسم بالبشاعة . وساعد على نجاح الشكل الجروتسكى أسلوب المايـــم الـــذى ولّـــد ضحكـــات ساخرة مستهزئة . وحرّك العرائس

فى العــرض مديــر مسرح العرائس نفسه ومعه مساعده . كانت الشخصيات عرائسية بكل معنى الكلمة . الملوك ، وقواد الجيش والدبلوماسيون والشعب المنتظر .

بهــذه الحصافــة عنــد راينهاردت اكتسب العرض المئوى خاصية النجاح ، وختم المخرج العرض بانسان حى حقيقى — وسط هذه العرائس — يرمز إلى السلام الذى يحتاجه كل إنسان .

عمــد رايــنهاردت فى وجهة نظر الإخراج ، إلى دفع أحاسيس المتفرجين للارتباط بمفهوم السِلْم والمسالمة . كل حركة وحدث يشير إلى السلامية واللاعنفية ، ورفض اللجوء إلى الحرب أو العــنف فى حل النــزاعات ، وبخاصة رفض حمل السلاح لأسباب أخلاقية أو دينية . هذه السلمية نعثر عليها كثيراً فى درامــات شــتى أخرجها راينهاردت نفسه للمسرح (مسرحية الجنود DIE SOLDATEN لجاكــوب لنــز JAKOB. M. R. LENZ ، ڤالينستاين WALLENSTEIN مســرحية فــريدريش شــيللر F. SCHILLER ، وفى مســرحية أمــير هامبورج PRINZ FRIEDRICH VON HOMBURG عــند هايــنريخ ڤون كلايست HEINRICH VON KLEIST) . تبــدو شخصية راينهــاردت معادية للحروب . وهو يكره إبراز مشاهد الدفع إلى الحرب وتحمية الوطيس على المسرح .

فى عام ١٩١٦ م وأثناء الحرب العالمية الأولى ، يتصــدى راينهــاردت لإخــراج مسرحية جورج بخنر GEORG BŰCHNER (١٧ / ١٠ / ١٨١٣ — ١٩ / ٢ / ١٩٣٧ م) موت دانــتون DANTONS TOD . كـــان عليـــه أن يُعمل بقلم المخرج فى حذف ثلث المسرحية تقريبــاً . لم يستعمل المسرح الدوار فى إخراج المسرحية ، ووجد فى تغيير خلفية المسرح حلاً لتتابع المشــاهد على خشبة المسرح . واستعان بقطع الأثاث البسيطة لتحديد المكان والزمان معاً . حرّك المــاثلين وسط إضاءة خافتة بين النور والظلام . وكانت هذه الصورة عناصر منظرية جديدة على المسرح .

أثّــرت الحرب العالمية الأولى على خط الصعود فى حياة راينهاردت . إذ تشتعل الحرب فى الوقــت الذى يصعد فيها نجمه وتتفتح قدراته . والحرب تعنى تضييق الخناق على سفر المسرحيات لعرضها خارج ألمانيا . لهذا فقد اقتصرت زياراته المسرحية فى الخارج على بلاد لم تكن تمسها الحرب العالمية الأولى . فوجّه عروضه إلى بلاد السويد والنرويج وسويسرا وهولندا .

بعد إندلاع الحرب مباشرة ، كانت تعمل فرقة راينهاردت فى عام ١٩١٦ م . كل ما هناك أن الفــرقة امتنعت عن تقديم العروض الاستعراضية الدخيلة . شهدت الجماهير درامات للدرامين هاوبتمان ، ليسنج ، استرندبرج ، كوتزبو — الألمانى أوجست كوتزبو [١٦] (٣ / ٥ / ١٧٦١ — ٢٣ / ٣ / ١٨١٩ م) AUGUST KOTZEBUE ثم تسنح فرصة جديدة لمسرح جديد .

ففى عام ١٩١٤ م انتهى المهندس المجرى كاوفمان أوسكار KAUFMANN OSZKÁR من بناء مسرح فولكس بيهن FOLKSBÜHNE فى برلين . قاعـــة أنيقـــة للصالـــة تتسع لألفـــى متفـــرج (٢٠٠٠) ، وتقنية حديثة خاصة فى الإضاءة المسرحية . زادت تكاليف الإنشاء والمعمار عن الحد الذى كان مرسوماً لها . وأوقع ذلك فرقة مسرح الشعب التى تولت عملية تجهيز المسرح فى أزمة مالية خطيرة اضطر معها مسرح الشعب إلى إعطاء المسرح ليعمل ثلاث سنوات من ١٩١٥ م إلى ١٩١٨ م لحســـاب مـــاكس راينهاردت . وكانت الفرصة سانحة للمخرج الكبير لتجديد ريبرتوار المسرح ومدّه ببرنامج عريض لمسرحيات قوية . كان الاتفاق أن يترك راينهاردت نصف مقاعد الصالة (١٠٠٠) مقعد لحساب فرقة مسرح الشعب نظير تسليمه المسرح كاملاً .

كـــان رايـــنهاردت قبل هذا الاتفاق على علاقة بمسرح الشعب . وكانت خطته تهدف إلى تشجيع هذا المسرح على تقديم عروض كبيرة وناجحة تمتد جماهيرياً إلى درجة واسعة وعريضة ، وفى ظل أثمان رخيصة لتذاكر الدخول . وكما كانت خطة مســـرح فـــرى فـــولكس بيهن FREIE VOLKSBÜHNE — الـــذى كـــان يتمتع بإعـــانة الحزب الديمقراطى الاجتماعى الألمانى — فى مواجهـــة مسارح الصفقة التجارية ، نحا راينهاردت فى خطته للمسرح الجديد ، نفس منهج الخطة القديمة . واستطاعت الجماهير الثابتة فـــى مســـرح الشعب — والتى تجاوز عددها السبعين ألفاً — (٧٠,٠٠٠ مشاهد) أن تتمتع بالريبرتوار المسرحى الجديد على يد راينهاردت .

٣ - زواج ماكس راينهاردت الثانى .

يتعاقد مسرح الدويتش عام ١٩١٧ م مع ممثلة جديدة ذات الثمانية والعشرين ربيعاً . اسم الممثلـــة هـــو هيلـــين تايميج . انتقـــلت إلـــى المســـرح مـــن مســـرح KÖNIGLICHES SCHAUSPIELHAUS حيث مثلت هناك بعض الأدوار الدرامية . ومع أن راينهاردت كان قد

قدم تعاقداً لنفس الممثلة عام ١٩١٣ م إلا أنها آنذاك لم تستطع أن تفسخ عقد المسرح الملكى الذى رفض التفريط فى كفاءتها .

تنحدر الممثلة من أسرة فنية . أبوها هوجو تايميج أحد كبار الممثلين فى مسرح بورج فى ڤيينا . والمخرج المسرحى ومدير مسرح بورج بعد ذلك . وأخواها هرمان HEMANN وهانـز HANS ممـثلان مسرحيان كذلك . ويقع راينهاردت فى الحب . لكن زوجته الأولى إلس هايمس ELSE HEIMS تعلـن رفضـها الانفصال عن الزوج راينهاردت ، ولها منه ولدان . وتظل المشاحنات العائلية لعدة سنوات طويلة حتى يحقق راينهاردت زواجه الثانى .

٤ ـ منعطف الباروكية الجديدة NEOBAROQUE .

لم تؤثر المشكلات العائلية كثيراً على فكر ماكس راينهاردت . يسير فى الطريق الذى رسمه لنفســه ، ليصل إلى منعطف هام فى حياة (الانفصال SECESSION) . يصل إلى أهم الأهميات فيها ، وهو الولوج منها إلى الباروك BAROQUE .

والـباروك ، هو أحد أساليب التعبير الفنى ، كان قد ساد فى القرن السابع عشر الميلادى . وهو يتميز إجمالاً بدقة الزخرفة وغرابتها أحياناً . وباصطناع الأشكال المنحرفة أو الملتوية (خاصة فى فنون العمارة) ، وبالتعقيد وبالصور الغامضة (فى الآداب) .

وُلـد أسـلوب الباروكية الجديدة فى المسرح من حركة الانفصال أو الانعزال ، فى محاولة لـتطوير نزعات داخلية وباطنية فى الفن المسرحى . وهـو مـا أتـاح الفرصة أمام راينهاردت لاستخراج تفسيرات ووجهات نظر جريئة وغير تقليدية ، كمزيد من التحرر من البالى والمستهلك المألوف فى المسرح . وذلك بتكثيف التعبير ، والوصول إلى الباروكية الجديدة ، باستعمال وسائل الأبهة والخيلاء والمواكب العظيمة الضخمة ، بما يُقدّم للمشاهدين تياترالية باروكية جديدة .

والبـاروك أسلـوب غالٍ ومكلِّف . كان يوماً ما فى القديم أحد أساليب الكنيسة ورجال الديـن . وأمام الموقف الاقتصادى للحرب العالمية الأولى ، فقد حاول راينهادت ممارسة الباروكية الجديدة على حياته الشخصية وعلى البيئة والمحيط ENVIRONMENT قبل أن يُعلن ممارستها فى المسرح . فقد كان مولعاً بهذا المنعطف . كان المعمار سبيله إلى التفكير الباروكى الجديد . واجهة القصـر الكبير .. قصر ليوبولد سكرون LEOPOLDSKRON واجهة بيضاء ناصعة كان يقف

ساعات وساعات من التأمل أمامها فى سالسبورج . قصر يحتوى على أربعين حجرة ، تم بناؤه عام ١٧٦٣ م ليُخصص للبـــارون أنتـــون فـــيرميان **ANTON FIRMIAN** صممه رئيس الأساقفة آنـــذاك . مُحـــلىّ بأعظم التحف الفنية واللوحات الزيتية فى فن التصوير ، التى رسمها أكبر فنانى التصوير فى القرن الثامن عشر الميلادى . كان القصر مغلقاً منذ عدة سنوات ، عندما بدأ ادموند راينهاردت المباحثات حول استغلاله . وفى ١٦ أبريل من عام ١٩١٨ م يشترى راينهاردت القصر بأكمله .

وفى نفـــس الوقـــت تقريباً ، أو قبله بقليل على وجه التحديد ، فى نهايات عام ١٩١٧ م ، يدفـــع راينهاردت ١,٦٠٠,٠٠٠ مارك لمؤسس مبنى المسرح القومى الألمانى **DEUTSCHES NATIONALTHEATER** . وبعد الحرب مباشرة يشرع راينهاردت فى بناء مسرح جديد هو **GROSSES SCHAUSPIELHAUS** بإشـــراف المعمارى هانز بولزيج **HANS POELZIG** مـــن درسدن . يُحقق راينهاردت فى معمار المسرح الجديد فكرته القديمة التى سيطرت عليه طوال سنين عمره وهى التقريب إلى أبعد حد بين الممثل والمتفرج .

لـــيس هـــناك مكـــان لأنوار الحافة ، ولا إطار لخشبة المسرح . وبدلاً من ذلك تمتد خشبة المسرح لترتبط إرتباطاً فيه كثير من الحرية (حرية المعمار وحرية التأثير الفنى) . يأتى هذا الامتداد عـــلى الصالة على شكل حدوة الحصان مدببة الرأس فى اتجاه صالة الجمهور . صالة تتسع لثلاثة آلاف وخمســـمائة متفرج فى العرض الواحد . ويقترب الشكل الجديد من المسرح المُدورّ مسرح الأريـــنا **ARENA THEATER** حيث النظارة تحيط بالتمثيل من جميع نواحيه (على غرار مكان المتصـــارعين فى المدرج الرومانى) . الممثلون يؤدون أدوارهم وسط النظارة تماماً . صُممت الصالة عـــلى أفخم ما يكون (تذكرّ الباروكية الجديدة بكل فخامتها وأُبهتها) . وكان الهدف من ذلك ، هو الارتقاء والإعلاء من أحاسيس الجماهير النظارة . وبإضاءة غير مباشرة ، أصبحت الصالة جزءاً مـــن شـــاعرية خشـــبة المسرح والعروض المسرحية التى تُمثّل عليها . واقتضى الأمر إثبات هذه الشاعرية ولمسات الجمال فى كل الأماكن التى يصل إليها المتفرج من قاعات واستراحات وخلافه . من أجل الاحتفاظ بتأثير المسرحية لدى المتفرج ، حتى فى وقت الاستراحات بين الفصول فى العرض المسرحى .

هـــذه التياترالـــية الـــتى غزت صالة الجمهور ، لم تكن هى الأخرى أكثر من خشبة مسرح جديـــدة بالنسبة لـــه غـــير مألوفه عليه . ولم يكن لهذه الباروكية شبيه لصالة الجمهور هذه إلا فى برشـــلونة BARCELONA بأسبانيا من وضع المعمارى جودى GAUDI وهو نفسه واحد من زعماء حركة الانفصال فى فن المعمار .

وماذا عن تقنية خشبة المسرح ؟

تســـلّحت الخشبة بآخر صيحات التقنية والميكنة . فتحة المسرح التى تُقدر مساحتها بثلاثين متراً ، فى عمق قدره عشرون متراً ، عليها مسرح دوار كبير الحلقة أو الدائرة ، وتحتل هذه الدائرة قطـــراً طوله ثمانية عشر متراً .. (من أكبر مسارح الدوّار فى العالم) . فى خلفية خشبة المسرح يقع الأفق HORIZON الذى يُستعمل للنجوم والقمر والشمس والسماء . آلاف من البروجكتورات وعاكســـات الضوء فى خمسة ألوان رئيسية ومشتقاتها . ماكينات للسحاب والمطر والبرق والرعد وسقوط الثلوج . كان مسرحاً خيالياً فى كل القرن العشرين .

على هذا المسرح يفتتح راينهاردت مسرحية (الأورستية ــ اسكيلوس) فى ٢٩ نوفمبر من عام ١٩١٩ م . وأعاد عليه دراما شيكسبـــير (هملت) وأوديبوس ملكاً .

٥ ـ احتفالات سالسبورج .

لا يكـــاد ينتهى راينهاردت من حل مشكلة فى حياة الفن المسرحى ، حتى يضع أمام نفسه مشكلة فنية جديدة أخرى .

فكّـــر فى استغلال هذا الأثر التاريخى المكشوف أمام كاتدرائية سالسبورج الشهير عالمياً . لم يكـــن الســـبب هو شراؤه لقصر ليوبولد سكرون ، كما قد يصل إلى الأذهان . لأن فكرة إقامة عـــروض مسرحية صيفاً فى الهواء الطلق ، كانت تداعب عقله منذ عام ١٩١٧ م . كان يرى أن المســـرح هـــو العـــالم المرئى بالنسبة للإنسان وهو المكان الوحيد الباقى الذى يهرع الإنسان إليه للاستشـــفاء . مستشفى وجدانية لأناس يبحثون عن هدوء لمتاعبهم ، وراحة للمشاق التى يعانون منها نفسياً . فالمسرح ليس وقفاً على الأثرياء والقادرين الأغنياء وحدهم أصحاب المتعة والرفاهية . لكنه أيضاً للعاطلين والمحرومين والمُعدمين يُغذى أفكارهم وأرواحهم ونفسياتهم . خاصة بعد الحرب العالمية الأولى ، التى رفعت من أعداد المحرومين والمُعدمين . وأصبحت المهمة بعد الحرب هى إشعاع

نــور كبير وقوى على هذه النفوس التى تُعد بالملايين . أشعة نور تبعث الأمل فى النفوس ، وتفتح صــفحة جديدة لحياة أخرى أكثر استقراراً واطمئناناً للإنسان . مشاركة من المسرح فى إهداء هذه الحــياة إلى الجماهير . وهو ما اقتضى خطة ريبرتوار مسرحية تضع فى اعتبارها كل هذه الأهداف الإنســانية عن طريق الفن المسرحى . وكانت فكرة احتفالات سالسبورج هى الطريق إلى الأفكار الكــبيرة . مــرة كــل عام ، تجتمع الجماهير حول كاتدرائية سالسبورج ، بين نفحات الكنيسة وسحرها الدينى العميق ، لتقدم عروضاً ، هى الأعياد المسرحية فى حد ذاتها (وكأنها أعياد اليونان القديمة) . تقدمها بعيداً عن الضوضاء ، والناس فى أجازاتها السنوية صيفاً .

تفتحــت فكرة الاحتفالات المسرحية عن أفكار فرعية ــ لكنها كُبرى فى الوقت نفسه ــ عــند راينهاردت . مسرح مكشوف يتسع لثلاثة آلاف أو أربعة آلاف مشاهد . فى اعتبار للعصر ومســتقبله . مسرح مجهز بالآلات والتقنيات العصرية . على اعتبار أن قيمة المسرح فى عصريته ، وليست فى اتساع خشبة مسرحه أو الصالة فيه . التمويل من الخارج للنمسا ولو بالدين .

ومســرح صغير ثان مجاور . مسرح ود وصداقة . يعرض الأغنيات والموسيقى (النمسا بلد الموســيقى والموسيقيين العظام) . تُقدَّمُ عليه أعمال النمساويين الكبار التى أذهلت العالم فى القرن التاسع عشر الميلادى .

ومعهــد عــال للفنون المسرحية . يُدرب ويُصقل ، ويُعلّم فنون التمثيل والرقص والغناء . معهــد يعمــل طوال العام الدراسى . ويعكس وجه مدينة سالسبورج وماضى النمسا فى الفنون . كــانــت هــــذه هــى خطة راينهاردت منذ عام ١٩١٨ م . وفى خطاب مطوّل منه إلى محافظ سالسبورج السيد كيتزلمان KÜNZELMANN يُخطره فيه باختيار المكان فى سالسبورج ، بعد أن فكرت ألمانيا وسويسرا فى مثل هذا النوع من الاحتفالات الصيفية .

نبع راينهاردت فى كل من هذه الأفكار ، من أن المسرح بعد الحرب تتركز مهمته ووظيفته فى إثراء العقل البشرى ، بصرف النظر عن الوضع الاجتماعى لصاحب العقل نفسه ، ثرياً كان أم فقيراً . ويقترح دراما هوفمنستال (JEDERMANN) لحفل الافتتاح أمام كاتدرائية سالسبورج ، بعد موافقة أسقف سالسبورج على استعمال المكان الدينى التاريخى .

خشبة المسرح هى المكان الذى يعلو سلالم الكاتدرائية العريضة . تنقسم الخشبة إلى ارتفاعين عـاريين بسيطين ، بلا أية مناظر أو ديكورات . تربط خشبتى المسرح سلالم عادية . ويعمد المخرج راينهاردت إلى هذه البساطة فى الشكل المسرحى ارتباطاً بالدراما نفسها ، والتى تدور فى مكان عام. وتقـدم أحداثـاً تقع لكل مشاهد فى الحياة . ليسمع الثرى بنفسه ــ كما فى المسرحية ــ كيف يفقـد أمواله فى لحظة . ليعرف كذلك أن أعز أصدقائه ، بل وزوجته يمكن أن تتركه وسط الفراغ والضـياع ، حيـنما ينصـرف عنه كل واحد .. حتى الأقرباء والمُقرّبون هذه أحداث المسرحية وأحداث الحياة الجارية كذلك . فلماذا الأسلبة غير المطلوبة ؟

· تُمـثل المسرحية بلا إكسسوار . فى ضوء النهار . كل شىء أصلع . لا شىء على خشبتى المسرح أو السلالم . كل شىء عار تماماً .. إلا من الإنسان .

كان مكان دخول الشخصيات هو الذى يحدد مقامهم وهويتهم ، ولب الشخصية إن أردت أن تقول : الشيطان يأتى إلى خشبـة المسـرح ، المرتفع الخالى من كل شىء ، من بين الجماهير فى الصـالة . (وكـأن الشر لا يأتى إلا من البشر أنفسهم) . تفسيرى أن هذا رمز أراد راينهاردت إحلالـه فى وجهة نظر الإخراج . الممثلون أو الذين يمثلون الأخلاقية السوّية يظهرون على خشبة المسـرح الأولى . والشخصـيات المجازيـة الاسـتعارية تدخل إلى خشبة المسرح الثانية من بوابة الكاتدرائـية . المـوت يظهـر من باطن الأرض بواسطة تقنية متقدمة ومنضبطة . وأثناء العرض المكشـوف عـلى السماء ، وتحت القبة الزرقاء الكبيرة التى يُطل منها علينا الله عز وجل ، تدخل المؤثرات الطبيعية . إذ تسمع دقات أجراس الكنيسة فى مواقيتها المعتادة . وتسمع كذلك موسيقى الأورغـن مـن داخـل الكنيسـة الكبيرة (الكاتدرائية) . كما تُسمع مع العرض ذاته أصوات الاستغاثات التى سكّنها المخرج أبراج الكاتدرائية العالية .

فـى ٢٢ أغسطس ١٩٢٠ م يفتتـح راينهاردت مسرحيته (JEDERMANN ــ كل واحـد) ، والتى لا تزال حتى اليوم هى مسرحية افتتاح موسم الاحتفالات السنوية فى مهرجانات سالسبورج .

٦ - الثورة على الباروكية الجديدة .

بعـــــد ان تُقـــــدّم عـــدة عـــروض قليلـــة علـــى المســـرح الكـــبير GROSSES SCHAUSPIELHAUS ، وبعـــد افتتاح الأورستية يحدث ما لم يكن فى الحسبان . هذا المسرح الـــذى خرج من رَحِمِ حركة الانفصال ــ كما سبق الإشارة ــ يتعرض لهزة عنيفة ، وكأنه وُلد وسط عالم غريب عليه . تتغير اقتصاديات ألمانيا وتضعف بعد الحرب . تنقلب الصورة التى اعتنقها ــ أو أحسّها ــ راينهاردت إلى العكس . تُقبل طبقة الإليت على العروض فى المسرح ، وتنصرف عـــنه طـــبقة العمـــال المتوسطة البرجوازية الصغيرة !! تحولت السياسة الألمانية إلى المناداة بالتقدم الاجـــتماعى . ولم يكن يليق بالمسرح الكبير الفخم المُبهر أن يُحقق هذه النظرة السياسية !! وكان النجاح لمسارح صغيرة خالية من البهرج والديكور أحياناً كثيرة .

ودخلت حركة الانفصال والانعزال فى طور الانحدار .

وظهـــرت مكانها الحركة التعبيرية .. EXPRESSIONISM . والمذهب التعبيرى فى الفن يســـعى إلى تصوير المشاعر التى تثيرها الأشياء والأحداث فى نفس الفنان ، ولا يسعى إلى تصوير الحقـــيقة الموضـــوعية . وتعالى أصوات المؤيدين للتعبيرية فى أوروبا . أرنست توللر ERNST TOLLER ، هانـــز هـــانى ياهن HANS HENNY JAHNN ، أرنولت برونّن ARNOLT BRONNEN ، والـــتر هاســـنكلفر WLTER HASENCLEVER ، برتولـــت برخـــت BERTOLT BRECHT . هـــؤلاء الكتاب العالميون لا يكتبون درامات لتُعرض على خشبات مسارح كبيرة تتمتع بالرفاهية مثل مسرح راينهاردت ، مع أنه هو شخصياً كان قد جرّب قبلاً فى المسرحية التعبيرية ، وإخراجه لمسرحية من أعمال ڤيديكند دليل على ذلك . بل لقد أخرج المخرج برتولت برخت ــ أحد المتدربين عند راينهاردت على الإخراج ــ مسرحيته (طبول فى الليل ــ TROMMELN IN DER NACHT) فى مسرح الدويتش الألمانى .

أفـــرزت الحـــركة التعبيرية فى المسرح عدداً من المخرجين التعبيريين ، على رأسهم ييرجن فيهلنج JÜRGEN FEHLING ، برختولت ڤيرتل BERCHTOLT VIERTEL ، ليوبولد جاســـنر LEOPOLD GESSNER ، إيرڤين بيسكاتور ERWIN PISCATOR وساعد على اضـــمحلال وانحدار فكرة راينهادرت الحرمان والشقاء والحالة الاقتصادية الصعبة التى اجتاحت

الحياة الألمانية بعد الحرب . ولا يجد راينهاردت أمام هذا الصدام ، إلا أن يستقيل من الإدارة الفنية لمســـرح الدويتش الألماني ويعطى مكانه فى القيادة إلـــى زميلــه فليكـــس هـــولآندر FELIX HOLLÄNDER .

فى أول أكتوبر من عام ١٩٢٠ م يلقى خطاب الاستقالة على كل العاملين بمسرح الدويتش الألماني . يستقيل من المسرح ، ومن المسارح الأخرى التى تخضع لإدارته ، كالمسرح الصغير ، الذى كـــان قـــد أسسه . وتنقضى فى أقل من لمح البصر ثمان سنوات من التمثيل ، وثمانية عشر سنة من الإدارة الفنـــية ، وعشــــرات من الإخراج المسرحى لأصعب الدرامات فى تاريخ المسرح العالمى . هكـــذا ينقضـــى رُبــــع قرن من الزمان ، كما لو كان ليلة مسرحية واحدة ترتفع فيها الستار ، ثم ســـرعان مـــا تعود إلى النـــزول . يهاجم راينهاردت فى كلمات الاستقالة ــ وبكثير من الرقة ــ الذين وقفوا عند حد معارضة فكرة المسرح الكبير . فكل شىء لا يمكن أن تُجنى ثمرته فى الحال . فى سنة واحدة جمع المسرح الكبير حوله أكثر من مليون متفرج مسرحى .

ومـــع كل ما قدم راينهاردت ، فإن الناقد الألمانى هربرت إهرنج يختلف اختلافات حادة مع جهـــود راينهاردت .. إذ يقول " ترك راينهاردت أعمالاً إخراجية ، لكنه لم يترك أسلوباً إخراجياً يتميز به . ترك ممثلين لكنه لم يترك فرقة مسرحية متجانسة متحدة . خلّف عروضاً ، لكنه لم يُخلّف مسرحاً " (١٧) .

سابعاً : فى البيت الصغير

يجلس راينهاردت فى قصره الكبير ، الصغير فى ليوبولد سكرون ، ليعتنى بالزهور والحديقة ، يملؤها بتماثيل من عصر الباروك ، ثم يُقيم بالقصر مكان اجتماع دائم للدراميين والفنانين المسرحيين للنقاش والتشاور . فنانون وموسيقيون ومصورون وممثلون يأتون من كل حدب وصوب إلى هناك . بيـــنهم تومــــاس مــــان THOMAS MANN كـــلاووس مان KLAUS MANN ، أريكا مان ERIKA MANN ، هرمان باهر HERMANN BAHR جرهارت هاوبتمان GERHART HAVPTMANN ، فرانـــز ويرفيل FRANZ WERFEL ، فريتز فـــون أونـــرو FRITZ VON UNRUH ، أرتـــورو توسكـــانيـــنى ARTURO TOSCANINI ، برونـــو والـــتر BRUNO WALTER ، هوجو فون هوفمنستال HUGO VON HOFMANNSTHAL ،

فرديناند بروكنر FERDINAND BRUCKNER ، مولنار فرانس MOLNAR FERENC ، تــيلاّ دورييه TILLA DURIEUX ، هاينريخ جورج HEINRICH GEORGE ، ألكسندر مويســـي ALEXANDER MOISSI ماكس باللينبرج MAX PALLENBERG ، أرنست دويتش ERNST DEUTSCH أوسكار استراند OSCAR STRAND ، إميل ياننجز EMIL JANNINGS ، هانز ياراى HANS JARRAY ، أرنست لابيتش ERNST LUBITSCH ، باولا ويسيلى PAULA WESSELY ، ثورنتون وايلدر THORNTON WILDER وآخرون وآخرون . اعتاد راينهاردت أن يقيم احتفالاً فى قصره مع احتفالات سالسبورج صيفاً .

كانت أول علامة لقصر ليوبولد سكرون فى التاريخ المسرحى ، هو استقبال مسرح القصر لفرقة أمريكية لتمثيل مسرحية موليير (مريض بالوهم LE MALADE IMAGINAIRE) عام ١٩٢٣ م حضر مع الفرقة مهندس الديكور الأمريكى نُورمــان بــلْ جــدّز NORMAN BEL GEDDES .

كــان استقبال ضيوف القصر والمسرحية درامياً بمعنى كلمة الدراما .. مَسْرَحَ راينهاردت . كــل شــىء فى القصر . أحداث المسرحية تدور فى عصر لويس الرابع عشر ملك فرنسا . وتظل حاسة العبقرى المخرج فى مكانها تشع جديداً على الدوام . يستقبل راينهاردت ضيوفه قبل العرض عــند بوابــة القصــر . خادمــان عــلى البوابة فى زى القرن الثامن عشر (تاريخ المسرحية) . الشخصيات تستقبل الحضور فى جنبات القصر قبل بدء التمثيل . بطل المسرحية (المريض بالوهم) يشرح حالته الصحية للضيوف ، ويطلب منهم المشورة . يشكر الممثلون ضيوفهم الذين قدموا من بعــيد لمشــاهدقم فى العرض المسرحى . تشكيل فنى رقيق وجديد بهر الحاضرين . تجرى كل هذه المداعبات ، حتى يصل المدعون إلى مكان المسرح . قاعة من الرخام الأبيض . وبلا أية مقدمات ، أو دقات ثلاث ، أو إعلان للبدء ، تبدأ المسرحية فى الإنطلاق .

لم تــنقطع صلة راينهاردت بمهرجان المسرح الصيفى كل عام فى سالسبورج . وكانت هذه الصلة هى كل ما بقى للرجل فى المسرح . مناسبة سنوية وتنتهى .

بتوجيه من راينهاردت يُعد هوفمنستال عن كالدرون عرض (مسرح سالسبورج العالمى) DAS SALZBURGER GROSSE WELTTHEATER .

الدراما تتكون من ست شخصيات تُمثل الإنسانية جمعاء . هي شخصيات الملك ، الثرى ، الفلاح ، الشحاذ ، الحكمة ، الجمال .

تظهـــر الأخـــلاق فى صورة راهبة ، والجمال فى صورة سيدة من سيدات القصور . يبدو التقسيم بدائياً إلى حد بعيد . السبب هو طبيعة الدراما عند كالدرون ، القادمة من القرن السابع عشر الميلادى .

وكـــان لابد من مكان مناسب للعرض المسرحى . يُفتش راينهاردت ويُنقّب ، حتى يستقر عـــلى مكان تفوح منه رائحة الباروكية الجديدة ومعالمها فى الرفاهية والعظامية . يختار معبداً لأحد مبانى الكولليجيوم **COLLEGIUM** ، كان فيشر فون إيرلاخ **FISCHER VON ERLACH** قد بناه على كثير من الفخامة فى مظهره ، وكان ذلك يعنى أن مستقبل المسرح الألمانى لا يزال يسير فى اتجاه المسرح الباروكى الفخم وكأن الباروك يُبعث من جديد . لم يُركّز راينهاردت فى إخراجه علـــى العناصـــر الدينيـــة فى مذهب الباروك . ولم يحاول أن يلتصق تفسير عرضه بالأيديولوجية المسيحية ، بقدر ما حاول إبراز التياترالية المختبئة داخل هذه الأيديولوجية . اقترب شكل العرض كـــثيراً من المسرح الشامل ، الذى يجمع ألواناً من الفنون المختلفة إلى جانب بعضها البعض . وفى استخدام المخرج للوسائل السمعية الأكوستيكية ، والرؤية البصرية الممتعة ، ظهر العرض فى صورة جديدة من التعبير .

* * *

يســـافر راينهاردت إلى أمريكا لإخراج مسرحية (المعجزة) **MIRAKEL** التى تُقدّم على مســـرح **CENTURY THEATRE** فى نيويورك عام ١٩٢٤ م . ويُسجل راينهاردت التجربة على المسرح الأمريكى فى إحدى رسائله فيقول : ..... طوال حياتى لم أعمل وسط ظروف صعبة ، مثـــلما عملت فى نيويورك . قاعة تدريبات باردة كالصقيع . بين رائحة الغاز السام . بلا تهوية . ضيقة إلى أقصى حد يمكن تخيله لتدريبات مسرحية . ديكور جدّز ابتلع كل شىء .... تعاونتُ مع زملاء ممتازين دى ويرث **DEWEERTH** الذى كان يدى اليمنى فى الفم والريشم . ترجم كل ما أذكره بكل دقة وأمانة وحماس ، على قدر ما يعرف من اللغة . كان هناك مساعدون آخرون ،

لكــنهم لا يتكــلمون الألمانــية . وأنا حتى اليوم لا أعرف الإنجليزية . لو كان لدى بعض الوقت لتعلمــتها . وطالما بدأت التجربة فلابد من الإنتهاء منها . الممثلون جيدون . كراوس ممتاز ، ليدى ديانــا رغم حجريّتها ، لكنها يمكن أن تصبح جيدة ، فيها كثير من السحر والجاذبية . تعمل بكل أمانــة وحــب . هادئة صامتة . وجذِّز الأمريكى الساذج الذى لا يعرف كلمة واحدة من اللغة الألمانية ، استطاع تصميم ديكور مُبهر . تنجح التجربة فى أمريكا . وفى نهاية عام ١٩٢٤ م يكون عــدد العــروض قد وصل إلى ٢٩٨ عرضاً فى مسرح CENTURY (مسرح القرن) . ظلت المسرحية تُعرض بعد ذلك لمدة ثلاث سنوات على مسارح الولايات والمدن الأمريكية من المسرح . مُتعة بصرية ، عرض مُفعم بالنشاط والحيويــة ، استعــراض عاطفــى ، موسيقى تأثيرية زاعقة ، ومجموعــات مــن الماثلين على المسرح فى صورة كبيرة . ولم يُزعج المشاهد نفسه بالحوار الذى لم يلتفت إليه كثيراً " (١٨) .

- أفكار مستقبلية عن المجمّع المسرحي

لا يهنأ راينهاردت بالاً بالاحتفال السنوى فى مهرجان سالسبورج الصيفى . بعد عودته من الولايات المتحدة الأمريكية يضع لنفسه مشكلة جديدة . فكرة لمسرح يومى فى سالسبورج . كان يحــلم بــأن تكون مدينة سالسبورج مركزاً للمسرح فى القارة الأوروبية . وكان يرى بناء مُجَمع مسرحي يحتوى على أربعة مسارح كاملة بداخله على النحو التالى :

١ ــ مسرح كبير للمهرجانات يتسع لألفى متفرج FESTSPIELHAUS

٢ ــ مسرح صغير بجانب المسرح الكبير ، تُقدّم عليه العروض الموسيقية مثل الأوبرا أو الدرامات الغنائية أو الموسيقية .

٣ ــ فى مواجهة المسرح الكبير للمهرجانات ، مسرح صغير مكشوف

٤ ــ مسرح للأوبرا والأعمال الغنائية الكبرى .

لم تتحقق أحلام راينهاردت ، للافلاس الاقتصادى الذى كان سائداً . ثم تبدأ محاولة أخرى عام ١٩٣٣ م لإنشاء مسرح فى مدرسة الفروسية صيفاً . يستغل راينهاردت هذا المسرح من عام ١٩٣٣ حتى عام ١٩٣٧ . وعليه يُقدّم الجزء الأول مــن فــاوست جوته . منذ عام ١٩٢٤ م وراينهاردت يُعيد إخراج أعماله بما يتناسب مع خشبات المسارح التى يعمل عليها .

ثم ، تسنح فرصة لمكان مسرحـــى مـــرة أخـــرى . يتفق المعمــــارى كاميللو كاستيجليونى CAMILLO CASTIGLIONI علــــى ترمـــيـــم مـــســـــرح THEATER IN DER JOSEPHSTADT وتُجهّز الصالة والمدخل بالمرايا الايطالية . يفتتح هذا المسرح أبوابه ليلة أول أبريل مـــن عـــام ١٩٢٤ م (مســـرح الممثلين) تحت إدارة ماكس راينهاردت . يعرض (خادم سيدين) مسرحية كارلو جولدونى فى إخراج جديد . والمسرحية من نوع الكوميديا دى لارتى كما هو معروف .. أى من كوميديا الفن والارتجال القائم على تفهّم الممثلين للمواقف والمشاهد . ومن ثمّ يـــتم إرتجـــالهم للحوار . لكن هذه الدراما التى خطّها حواراً جولدونى ، كانت تهدف إلى تحقيق فكرة المؤلف الايطالى ، الذى أراد ـــ وسط انتشار موجة الكوميديا دى لارتى ، أن يضع شيئاً أو حـــوار محدداً فى أفواه الممثلين ينطقون به ، كالدرامات العادية سواء بسواء ، وفى لغة أدبية درامية عالية المستوى ، وهو ما نجح فيه جولدونى بعد عناء شديد .

مـــاذا فعل راينهاردت فى إخراجه للمسرحية ؟ عكس الآية من جديد . كل ممثل يقدم ريثما مـــن واقـــع إحساس بدوره فى العرض المسرحى . ألقى الممثلون نص جولدونى المكتوب المحرر فى النســـخة المطـــبوعة ، ومـــع ذلك فقد سمح لهم راينهادرت بالإضافات الارتجالية التى يرولها جيدة لأدوارهم ولمواقف العرض المسرحى .

صـــمم الديكور (أوسكار ليسك) OSCAR LASKE بيرأقانات سهلة التحرك فى كل مكان . صورة من صور المسارح المتنقلة التى سادت ايطاليا فى القرن الثامن عشر الميلادى . لم تكن الكوالـــيس بعـــيدة عن أعين النظارة . الأثاث مرسوم علىالستائر المسرحية . ويجلس تروفالدينو TRUFFALDINO فعلاً على أحد هذه الكراسى المرسومة على مسطح غير مُجسّد البتة (طبعاً يـــثير الضحك المُمتع) . يُحقق راينهاردت باخراج مسرحية (خادم سيدين) مدرسة من مدارس الإخـــراج للكـــوميديا الايطالية (كوميديا الفن) . ويتعقب هذه المدرسة المخرج المعاصر جورجو ســـتريلر GIORGIO STREHLER حتى اليوم فى ايطاليا . تسجل المسرحية صعود ثلاثة ممثلين من عائلة تايميج (هيلين تايميج) HELENE THIMIG فى دور سميرالدينا SMERALDINA ، (هرمان تايميج) HERMANN . T فى دور تروفالدينو ، والعجوز (هوجو تايميج) HUGO . T فى دور بنـــتالون PANTALONE . كان العجوز قد رضى أخيراً بزواج ابنته من راينهاردت ،

ونقـــل نفســـه مـــن مسرح بورج إلى مسرح راينهاردت JOSEPSTÄDTER هو وأسرته من الممثلين .

لم يســـتطيع المسرح الذى يتسع لثمانمائة مشاهد فقط أن يُرضى غرور راينهاردت وآماله فى المسرح الكبير . لذلك يغادر راينهاردت مرة ثانية إلى برلين فى عام ١٩٢٤ م ويقود المسرح الألمانى من جديد .

ثامناً : ألمانيا مرة ثانية

يصـــل راينهاردت إلى برلين بعد الحرب . كانت الأحوال الاقتصادية الصعبة قد أخذت فى الإنفراج وكان متفائلاً بفكرة السلام كثيراً . ولم يلحظ ما لاحظــه مـــواطنون آخـــرون ، من أن الأرض كانـــت تغـــلى تحت الأقدام . كانت جماعات القمصان البُنّية قد بدأت تنتشر فى الشوارع والميادين .

وفى مسرح الدويتش الألمانى يقدم أول أعماله بعد العودة . دراما برناردشو (القديسة چان SAINT JOAN) أسند دور البطولة فى المسرحية إلى ممثلة شابة جديدة اسمها (اليزابيث بيرجنر) ELISABETH BERGNER . حلّل راينهاردت الدراما تحليلاً مُغايراً تماماً لتفسير الدراما عند إخراجها فى لندن . بطلة راينهاردت كانت تنقصها البطولة والشجاعة ، والعقيدة الدينية ، والقوة الســـحـــرية . وهـــى نفس العناصر الـــتى رفعت الممثلة الإنجليزية (سيبيل ثورنديك) SIBYL THORNDIKE فى دور القديسة چان إلى عنان السماء . فبطلة راينهاردت فتاة بسيطة ، فلاحة ســـاذجة . كل همها ــ فى أداء الشخصية المسرحية ــ هو محاولتها طرد الإنجليز كمستعمرين من فرنسا . وهى بهذا السلوك ، لا تستطيع أن تفهم حكمة برناردشو من تحويل الشخصية إلى قديسة فى الـــنهاية . ومـــع ذلك ، ولعودة راينهاردت إلى ألمانيا ، وسمعته الطويلة ، فقد استمر عرضه لمائة وســـبعة وأربعين مرة . مع أن تفسير راينهاردت كان مناقضاً تماماً لتفسير العرض الإنجليزى لنفس الدراما . يأخذ العرض طريقه إلى أوروبا . ويحوّل البطلة البادئة إلى نجمة من نجوم المسرح والسينما بعد ذلك .

إلى جانـــب مسرح الدويتش ، أدار راينهاردت كذلك المسرح الكوميدى KOMÖDIE THEATER ، ويفتتحه بدراما جولدونى (خادم سيدين) فى أول نوفمبر ١٩٢٤ م . وعلى نفس

المسرح يقدم راينهاردت بعد ذلك مسرحية (لويجى بيرانديللو) LUIGI PIRANDELLO (٢٨ / ٦ / ١٨٦٧ ـــ ١٠ / ١٢ / ١٩٣٦ م) درامته الشهيرة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE التى فشلت مرتين قبلاً ، حتى أصابها النجاح فى هذه المرة الثالثة بإخراج راينهاردت . الأمر الذى دعا المؤلف الدرامى بيرانديللو أن يطلب من راينهاردت إخراجه لدرامة ثانية له بعنوان (الليلة نرتجل التمثيل) STASERA SI RECITA DA SOGGETTO .

يلتقط راينهاردت لب المفهوم الدرامى فى مسرح بيرانديللو .. المسرح بين الواقع والخيال . أى العلاقة بين المسرح والحياة . ونجاح درامات بيرانديللو يقوم على تفتيت وتشريح المشكلات الدرامية وفق هذه الفلسفة داخل شكل (المسرح داخل المسرح) .

فى ذلك الوقت حملت مسارح برلين خطّين واضحين على الجماهير ، تجليا فى سياسة الريبرتوار المسرحى هناك . الخط الأول يُرى فى مسارح ملتزمة تقف على طرف النقيض ، وفى مواجهة مسارح الصفقة التجارية التى لا تقيم أى وزن إلا للكوميديا الفجة والترفيه الوقتى الرخيص . مع أن نفس هذه المسارح التجارية كانت تتعرض هى الأخرى لصراعات بينها وبين بعضها البعض .. (أيهما أقل ترفيهاً من الآخر) . والخط الثانى مسارح الصفقة بمعالمها السيئة ، ليس فى ألمانيا وحدها ، بل فى العالم أجمع .

وكان لابد لراينهاردت من إعلان الصراع بالحسم . حسم الصراع بالعمل الفنى . بإيجاد ريبرتوار قوى يعيد التوازن فى حلبة المسرح الألمانى . لم يعمد راينهادت إلى خطة ريبرتوار مسرح الدويتش التى كان يعمل بها قديماً عام ١٩٢٠ م ، عندما كان ريبرتوار المسرح يقوم سنوياً فى أغلبه على الدرامات الكلاسيكية التى مثلت ٩٠ % من الريبرتوار . كان لابد من تغيير خطته وفق مقتضى الحال . وكان ذلك يعنى استحداث مؤلفين دراميين ناجحين جُدد فى ريبرتوار مسرح الدويتش يواجه بهم المسارح التجارية . هكذا وصل بيرانديللو ، برناردشو ، مولنار فرانس ، جولزوورثى (جون جولزوورثى [١٩]) JOHN GALSWORTHY (١٤ / ٨ / ١٨٦٧ — ٣١ / ١ / ١٩٣٣ م) ، فرانتسيك لانجر FRANTISEK LANGER [٢٠] (٣ / ٣ / ١٨٨٨ ـــ ٥ / ١١ / ١٩٦٥ م) ، فرانز ويرفيل [٢١] FRANZ WERFEL (١٠ / ٩ / ١٨٩٠ —

٢٦ / ٨ / ١٩٤٥م)، وليم سومرست موم WILLIAM SOMERSET MAUGHAM[٢٢].
(١٨٧٤/١/٢٥ ــ ١٩٦٥/١٢/١٦ م).

اســتعان راينهاردت فى الإخراج بمخرجين آخرين إلى جانبه . كان أبرزهم هاينــز هلبرت HEINZ HILPERT[٢٣] .

* * *

فى عــام ١٩٢٦ م يزور راينهاردت مع فرقته بودابست . تُقدم الفرقة مسرحيتى (الروح المسجونة) لبــورديه BOURDET . ثم تعرض مسرحية تورجنيف TURGENYEV المعنونــة (ناتاليا) NATÁLIA .

فى نهايــة شهر نوفمبر من عام ١٩٢٧ م تسافر فرقة مسرح الدويتش إلى الولايات المتحدة الأمريكية . لتمثل لمدة شهرين فى مدينة نيويورك تعرض فيهما سبعة عروض من إخراج راينهاردت (كل إنسان ، موت دانتون ، الضاحية ، خادم سيدين ، الحب والــدسيسة (شيللر) ، الجثة الحية (لــيو تولستوى) ، حلم منتصف ليلة صيف) . ويتعرف الجمهور الأمريكى على مسرح لم يعتد علــيه ، يحمل سمات التطور الفــنى فى أوروبا . مسرح مصقول بالزمن والخبرة والتراث والتاريخ المسرحى والفنى .. مسرح عصرى .

يُسجــل راينهــاردت انطباعــاته عن الولايات المتحدة فيقول : " كل شيء كبير لدرجة قصوى . المسافات والمنازل والجمال والمال والفاكهة . كل شيء مُشبع ، لكن بلا شذى أو عبير أو نكهــة . الأشياء إلى جانب بعضها البعض . المائدة والكرسى والسرير والحمام والتواليت . الشباك يُفــتح إلــى ما لا مــدى . معى فى القطار كومرّ KOMMER ، فولميللر VOLLMÖLLER ــ ونحن فى الطريق سفراً إلى سان فرانســكو SAN FRANCISCO ــ ومع ذلك فبينى وبينهم ثمان عربات .

فى الخارج تسقط الثلوج . بُحيرات فظيعة من الملح . مدن ذات ألغاز . طرق واسعة بإضاءة عالية تُبهر مليئة ومزدحمة بالسيارات . مرة تطالع ألفى كيلو متر ، تعلو معها ، ثم تهبط إلى الأرض الســهلة المنبسطة . القطارات مُدفأة بدرجة عالية . ولا تستطيع أن تفتح الشُباك . الطعام ردئ .

ولا شــراب غير الماء المثلج . فواكه صناعية كثيرة . جريب فروت . برتقال بلا بذرة . ومساحة نخيل رهيبة فى كاليفورنيا . الشئ الوحيد الذى يمكن عمله هنا ، هو النوم .. والنوم .

فى نــيويورك كلمات وأحاديث ، اجتماعات ودعوات ، مقابلات . ثم نعُود إلى القطار مرة ثانــية . نصف يوم حتى نصل إلى شيكاغو CHICAGO . استقبالات للفرقة ، شاى بعد الظهر . والإنسان يُنصت ويرقب صابراً . إلى أين ؟ ولماذا كل هذا ؟ ليس هناك هدف حقيقى . رجال من السود يخدموننا . يخدمون ، يذهبون هنا وهناك ، ويترقبون البقشيش بعيونهم . لكن أين الشراب ؟ لا شيء .

ونصـــل إلى سان فرانسيسكو . المنظر رائع . الثلوج بين النخيل والورود . أظن هنا سنجد بعض الهدوء . هدوء ؟ صوت الترام يصل من الشارع مُصلصلاً . يغنـــون فـــى الشوارع بصوت عال . الوقت بعد منتصف الليل فى الحى الصينى . مسرحان صينيان . رائعان حقاً . الإستعداد لعيد الميلاد ، الزينة فى كل مكان . غداً تبدأ جلسات التدريب " [٢٤] .

المدرسة في المسرح .

منذ عام ١٩٠٥ م ، أى منذ ارتباط ماكس راينهاردت بالمسرح الدويتش الألمانى ، وتراوده فكرة التعليم للممثلين ، ومساعدى الإخراج .

يعـــود راينهـــاردت مـــن رحلة الولايات المتحدة الأمريكية ليجد الفرصة سانحة لبدء هذه المدرسة كجانب تربوى وتعليمى هام ، يساعد على إعلاء قيمة المسرح ، ويُثرى من مهمته الجادة فى الحياة . وهو يرى هذا التعليم فى جانبين :

أ ـــ الجانب النظرى ، فى محاضرات ونظريات .

ب ـــ الجانب التطبيقى ، بالعمل فى المسرح ، تطبيقاً على ما وضعه فى الدراسات النظرية .

حقيقة أنه مارس هذين الجانبين طوال ربع قرن عند إدارته الفنية للمسارح التى أدارها ، أو الـــتى تـــولى الإشراف عليها . وذلك فى أثناء الإخراج المسرحى ، الذى لم يعدم كثيراً من الشرح والتحلـــيل والتنقيب والتشريح ، للدراما والمسرحية والشخصيات وتطور الأداء التمثيلى . لكنه كان يريد أن يحقق لكل من الجانبين النظرى والتطبيقى ـــ كل على حدة ـــ المنهج المحدد ، والوقت المخصص لكل منهما .

فى عام ١٩٢٥ م يُعين راينهاردت أستاذاً بأكاديمية الفنون الموسيقية والمسرحية فى ڤينا . وقد أخـــرج عروض طلابه من قسم المسرح . لكنه كان يحلم بقسم تخصصى للتمثيل وآخر تخصصى للإخراج . وهذا التخصص يُحدّد الأمور بطريقة أفضل . فالتمثيل ليس مهنة فقط . لكنه عقل فى رأس ، وعيون تتحرك وترصد ، وأفواه تتحدث ، وأقدام تتحرك فى إيقاعات شتى . إنه فن الحركة بكـــل تأكيد . وللسيطرة على فن التمثيل ، يجب السيطرة على كل هذه الحواس وغير الحواس ، وعلى كل إيقاعاتها ، لتوجيهها التوجيه السليم والمناسب والمطلوب فى موقف معين .

يخـــتار راينهاردت ڤينا لمدرسته فى التمثيل لسببين : الأول هو توافر الفرق المسرحية العتيدة ذات الماضى والخبرة فى الفن المسرحى . والسبب الثانى ، هو هذا الاهتمام الذى يجمع بين مختلف أنواع الآداب الدرامية . وهو ما يتطلب تعليماً وتربية مسرحية سليمة ودقيقة للمدراس المسرحية ، ومـــناهج التمثيل ، ومناهج الإخراج ، كما أن العلاقة بين الممثل والمتفرج النمساوى علاقة ثابتة مستقرة منذ وقت طويل مضى . ولأن مهنة واحدة ـــ وحدها مهما أبدعت ـــ لا تقيم مسرحاً . الدرامى ، والممثل ، والموسيقـــى ، والتشكيلـــى ، ورســـام المناظـــر ، والدراماتورج ، والناقد ، والمخرج . كل منهم وحده لا يمكن له أن يؤسس مسرحاً ناجحاً . لابد من تعاون اثنين منهما على الأقل . واحد يقترح أو يكتب أو يفكر ، والآخر يُمثل أو يُخرج أو ينقد . أى هناك آخر يستقبل عمل الأول ، فنياً وفلسفياً على وجه التحديد . فإذا وقف الاستقبال عند حد (الفنية) لا يُكتب الـــنجاح للعمـــل . ولست بواضع قانوناً من عندياتى للحكم . فالفن لا يخضع عادة للأحكام ، باعتـــباره ابتكاراً وجمالاً وتذوقاً وفكراً وفلسفة . لكن إذا افتقد أى عمل فنى ـــ وبخاصة فى القرن العشرين ـــ إلى التفكير الفلسفى ، فإنه يظل عملاً ناقصاً ، لا يخترق العقول المعاصرة التى ارتفع بها التعليم والتربية إلى مستويات عُليا من الفكر والتفكير .

* * *

فى ٣٠ مايو من عام ١٩٣٠ م يزدان مسرح الدويتش بالأعلام والأنوار . ويلبس المسرح كله رداءً ذهبياً خالصاً ، فى احتفالات المسرح باليوبيل الفضى لإدارة راينهاردت للمسرح لخمسة وعشرين عاماً . فى نفس اليوم صباحاً يتسلم راينهاردت من جامعة كيل **KIEL** شهادة الدكتوراة

الفخرية ، نتيجة لجهـــاده وجهـــوده فى خدمة المسرح . وفى المساء تُعرض أوبرا (الخفاش DIE FLEDERMAUS) يحضـــر الحفل المسائى رجال الحكومة وكبار رجال الدولة والدبلوماسيون والكُـــتاب والممـــثلون والفنانون ومديرو المسارح فى ألمانيا . ويُدعى إلى الحفل ممثلون عن المسارح الأوروبـــية . وبـــين المقصـــورات عُلقت يافطة حمراء نُقشت عليها أعمال راينهاردت فى الإخراج المسرحى .

بعد العرض الأوبرالى ، يتجه الحاضرون للعرض إلى القاعة المرمرية فى مبنى حديقة الحيوان ، حيث دعا إلى العشاء رئيس اتحاد الكتاب الألمان .

* * *

تُداعب فكرة الهجرة رأس راينهاردت . أراد أن يغادر برلـــين بالـــذات . لمـــاذا ؟ لا أحد يـــدرى . يُخرج آخر أعماله فى مسرح الدويتش (قبل غروب الشمس ـــ جرهارت هاوبتمان) VOR SONNEUNTERGANG عام ١٩٣٢ م . وفى يوليو من نفس العام ١٩٣٢ م يستقيل مـــاكس راينهاردت مـــن الإدارة الفنيـــة لمســـرح الدويتش الألمانى ، ويُسلّم الإدارة إلى اثنين من المسرحيين ، هما رودلف بير RUDOLF BEEER ، كارل هاينـــز KARL HEINZ ، ويعقد مؤتمراً صحفياً يُعلن فيه نبأ الاستقالة .

فى عـــام ١٩٣٣ يـــترك برلين إلى ڤينا .. حيث أحس بشىء من الأمان فى قصره . وفى عام ١٩٣٨ م يصـــادر جوزيف جوبلز JOSEPH GOEBBELS (١٨٩٧ ـــ ١٩٤٥ م) وزير الدعاية الألمانى والزعيم النازى ، قصر راينهاردت . ولا يهدأ راينهاردت أبداً .

يُعيد إخـــراج (الخُفاش) فى مسرح بيجال باريس THÉÂTRE PIGALLE . ويُحيِّ المخـــرج الفرنسى جاك كوبو زميل المهنة . لم يكن العرض على مستوى المسرح الفرنسى الصاعد آنذاك بمخرجية ديلان ، باتى ، جوڤيه .

وتتوالى دعوات راينهاردت

يســـافر رايـــنهاردت إلى بريطانيا . إلى فرقة المسرح الجامعى فى اكسفورد OXFORD . ويُخرج بمجموعة من الممثلين المحترفين والهواة جنباً إلى جنب ، مسرحية شيكسپـــير (حلم منتصف ليلة صيف) .

كما يُقدّم نفس المسرحية فى إيطاليا فى حديقة بوبول BOBOL بفلورنسا بممثلين إيطاليين . وفى عام ١٩٣٤ يُخرج (تاجر البندقية ـــ شيكسپـــير) باللغة الإيطالية فى ڤينيسيا فى CAMPO SAN TROVAS .

تاسعاً : فى العالم الغريب

فى عام ١٩٣٤ م تدعو الغرفة التجارية بكاليفورنيا المخرج ماكس راينهاردت إلى هوليود ، لإخـــراج مسرحية (حلم منتصف ليلة صيف) بفرقة من الممثلين الأمريكيين ، على مسرح صيفى يُسمى HOLLYWOOD BOWL . ومعنى (بول) هنا هو (سُلطانية) إذ شَكْل المسرح على نفس النمط . يتســـع المســـرح الصيفـــى بهوليود لعدد من المشاهدين يربو على أربعة عشر ألف مشـــاهد . كـــان من المعتاد استعمال المسرح فى العروض الموسيقية الكبيرة . توجد خلف خشبة المسرح الواسعة العريضة غابة طبيعية واسعة الأطراف ، تُضفى بطبيعتها سحراً على المكان .

يلتقط راينهاردت فكرة الطبيعة ، ويضيف إليها ، أو قُل يُكمل المنظر الطبيعى بطبيعة صناعية تـــتوافق مع الدراما الشيكسپـــيرية . يضيف راينهاردت إلى خشبة المسرح مئات الأشجار وآلاف الشجيرات والأغصان . ويُجهّز بحيرة صناعية ، وعليها جسر جميل يُستعمل طوال أحداث الدراما . ويملأ جانبى خشبة المسرح بارتفاعات تمثل تلالاً وهضاباً ما بين صغيرة وكبيرة .

عـــلى أغصان الأشجار والشجيرات علّق المخرج عشرات الآلاف من اللمبات الكهربائية الصـــغيرة جـــداً ـــ حجماً وضوءاً ـــ لاستعمالها فى مشاهد المساء والليل ومنتصف الليل . لم تكن هـــناك حاجة إلى جو من هذا النوع ومسرح على هذه الطبيعة التى خلقها الله ، لاستعمال المسرح الـــدوار . فكـــان من السهل بكثير إقامة الديكورات والأماكن المسرحية بنص الدراما إلى جانب بعضها البعض ، مع الاحتفاظ بالفراغ المسرحى المطلوب ، دون ضيق أو (كركبة) مسرحية .

مـــن بين مئات الطلاب الأمريكيين الذين تقدموا لدور (بوك ـــ PUCK) بناء على رغبة المخـــرج يختـــار راينهـــاردت الممثـــل الأمريكـــى الشهـــير فيما بعد (ميكى رونى MICKEY

ROONEY) . كان الأطفال فى سن الثانية عشرة من العمر . وبتمثيل ميكى رونى للدور ، خرج إلى الشـــهرة العالمية التى تمتع بها فيما بعد . ونفس الاكتشاف يقدمه راينهاردت بالنسبة إلى الممثلة الأمريكية أوليڤيا دى هاڤيلاند OLIVIA DE HAVILLAND التى اختارها المخرج لتمثل دور هرميا فى (حلـــم منتصف ليلة صيف) .

يختم المخرج عرضه المسرحى باحتفال طويل رقيق يستغرق عرضه عشرة دقائق كاملة على الجســـر ، وموســـيقى الألمانى مندلسون تعزف مؤلفه المعروف باسم (حلم منتصف ليلة صيف — افتتاحية) . ومع أن مندلسون يُعنونها بـــ (افتتاحية) ، إلا أن راينهاردت يختم بها الدراما الخيالية . وهو حق من حقوق المخرج على كل حال .

فـــى ١٤ سبتمـــبر عام ١٩٣٤ م تُعرض المسرحية لأول مرة على خشبة المسرح الصيفى الكبير (السُلطانية) فى هوليود . يشهدها عشرون ألفاً من المتفرجين ، ستة آلآف منهم وقوفاً طوال العـــرض من البداية إلى النهاية . يُحـــيى النقـــد الإخراج . وسرعان ما ينتقل العرض إلى ولايات أمريكية أخرى . فيسافر إلى سان فرانسيكـــو ليُعـــرض هناك فى الأوبرا WAR MEMORIAL OPERA HOUSE . ثم يُعـــرض فى بركلـــى BERKELEY فى صالة المسرح الاغريقى بجامعة بركلى . ثم يصل العرض إلى ولاية شيكاغو ليُقدّم على مسرح الاجتماعات العامة (الأودوتوريوم — AUDITORIUM) .

اســـتعمل راينهاردت مجاميع هائلة كعنصر من عناصر التأثير فى المسرحية . وتعرض شركة أفلام WARNER BROTHERS على راينهاردت إخراج المسرحية فيلماً سينمائياً . ونلمس فى كتابات واعترافات راينهاردت تقديره لحماس شركة الأفلام الأمريكية وتحويلها إلى فيلم سينمائى . وبهذا العرض السينمائى فُتحت بوابة كبيرة أمام دراميى المسرح — وليس أمام شيكسپـــير فحسب — لاستغلال الفن السابع ، وتسليحه بالآداب الدرامية العالية ، ليُعمل فيها بعدده وآلاته ووسائله الحديثة فى الاتصال بين الفن والجماهير .

كـــان راينهاردت حراً فى كل شىء بالنسبة للفيلم . هو صاحب الكلمة العليا فى كل كبيرة وصغيرة . أحضر قيادة الموسيقى من أوروبا . تدريب الرقصـــات عهد به إلى برونيسلاڤا نيچينسكا BRONISLAVA NYIZSINSZKA . ولـــا كـــان راينهـــادرت يجهل اللغة الإنجليزية ، فقد

خُصص لـه مترجم ومتخصص سينمائـى ف شخص واحد هو ڤيلهلم ديترليت WILHEM DIETERLET . وفى التقنية السينمائية وضعت شركة إخوان وارنر تحت يد راينهاردت آلاف التقنيين فـى كـل مراحـل العمل والإنتاج السينمائى . كان الإنتاج غنياً بالفن والمال . لم يكن راينهاردت يفهم كثيراً فى العمل السينمائى ، وليس هذا عيباً . لم يستعمل فى حياته آلة التصوير مرة واحدة . كان يحسب حساباً كبيراً لكاميرا الفيلم أثناء التصوير . (إحساس من يجهل الشىء) .

لم يستطع راينهاردت أن يهضم فن التمثيل السينمائى . لم يكن يعرف طرق التمثيل وخطواته فى السـينما . لذلك فقد قضى أسابيع طويلة فى تدريب الممثلين على المشاهد السينمائية ، وكأنه المسرح . لم يكن يعرف ، أو لنقُل لم يكن يتصور أن الممثل السينمائى يحفظ بعض عبارات قليلة فى كـل لقطة . وأن اللقطات تعاد عدة مرات لاختيار الأفضل منها فيما بعد . درّب الممثلين أسابيع بدون الكاميرا . طلب منهم المعرفة الفنية الكاملة والمشبعة فى الأدوار . بل لقد صّور مشهداً كاملاً فى الدراما الشيكسبيرية بلا توقف ، وفى استمرارية تامة ، والكاميرا ثابتة فى مكان واحد ، وبعدسة واحدة !! وكان ذلك مثار عجب السينمائيين جميعاً . ولم تفعل الكاميرا أكثر من متابعتها لأحداث وحركة المسرحية .

وعند عرض الفيلم ليلة ٩ أكتوبر من عام ١٩٣٥ م كان النجاح رائعاً فى دار عرض HOLLYWOOD THEATRE وقـيس هـذا النجاح بالميزان الفنى والأخلاقى ، قبل الميزان المادى . فالفيلم لم يستطع أن يُدخـل إلـى حوزة الإنتاج السينمائى للشركة الأموال التى صُرفت عليه .

وبعد الفيلم كان راينهاردت دائم التنقل بين أمريكا والنمسا . كانت أمريكا مصدر إغراء له مـنذ زيارتها لأول مرة مع فرقته المسرحية عام ١٩٢٣ م . وظلت تحمل خاصية الإغراء له طول العمر .

فى عـام ١٩٣٧ م يُخرج راينهاردت فى شهر يناير مسرحية فرانز ويرفيل بعنوان (طريق الميعاد) استعراض تاريخى . خشبة المسرح عليها خمس خشبات مسرحية . كَمٌ كبير وعدد هائل من الممثلين والماثلين والراقصين والراقصات ، أربعون ممثلاً ، ستون راقصاً وراقصة . ماثلون بالمئات ، كـورس بأعداد كبيرة يتبادل الحوار مع كورس آخر فى مواجهته . والكل يُبرز مصير شعب ملئ

بالمرارة . تكلف العرض المسرحى نصف مليون من الدولارات . وصلت العروض إلى مائة وثلاثة وخمسين عرضاً . لم يذهب العرض ــ حسب العادة ــ إلى ولايات أخرى . لغلاء سعره عند البيع لمسارح فى الولايات ، ولأن أمريكا التى لم تكن قد دخلت بعد فى حرب مع هتلر ، لم ترغب فى تصدير الدعاية اليهودية التى يحملها العرض المسرحى بين طياته وفى معناه ومغزاه . وكل ما شاهده الأمريكيون ، أو ما استوعبوه من العرض ، هو الشكل والمضمون الدينيين وسط مظاهر بصرية ممتعة للعين ليس إلا . واعتقد الأذكياء منهم أن القضية تخص شخصية من الشخصيات اليهودية ، ولا أكثر من ذلك . ولم يكن بالاستطاعة فهم فضح النازية ــ كما أراد العرض ــ فمن أين يعرف الأمريكيون النازية وتعصبها اللاإنسانى ؟

يعود راينهاردت بعد ذلك إلى سالسبورج ، ليعيد أعمالاً قديمة له (كل إنسان ، فاوست) . وفى خريف ١٩٣٧ م يغادر مع زوجته إلى أمريكا . وفى عام ١٩٣٨ يقرران الهجرة نهائياً إلى الولايات المتحدة الأمريكية . ولعل زحف هتلر على النمسا عام ١٩٣٨ م أحد الأسباب التى دفعت أسرة راينهاردت إلى هذه الهجرة النهائية .

عاشراً : سنوات الشقاء الأمريكى

منذ عام ١٩٣٨ م تاريخ هجرة راينهاردت إلى أمريكا ، وحتى عام ١٩٤٣ م تاريخ وفاة الأستاذ المسرحى ، تُعتبر سنوات شقاء فى حياة هذه الشخصية .

كان كل شىء واضحاً . الضيف المسرحى الأوروبى الذى أخرج أصعب المسرحيات ، وأدار ثلاثة مسارح فى وقت واحد فى ألمانيا والنمسا ، أصبح اليوم مهاجراً لاجئاً .

لم يكن بالاستطاعة أن يحصل راينهاردت على عمل ثابت فى الفن ، يضمن له ولأسرته لقمة العيش الكريمة . أدارت شركات السينما ظهورها له . تماماً كما سبقتها إلى ذلك المسارح الأمريكية .

لم يقف أمريكى واحد إلى جانب ماكس راينهاردت ، إلا المؤلف الأمريكى ثورنتون وايلدر [٢٥] THORNTON WILDER (١٧ / ٤ / ١٨٩٧ ــ ٨ / ١٢ / ١٩٧٥ م) الذى ربطته به صداقة مهنة قديمة . ويفكر الصديقان . تتحقق الفكرة فى إنشاء راينهاردت لمدرسة فى فنون التمثيل والإخراج . تجرى الدراسة فيها بنظام المعمل WORKSHOP والمكان هوليود .

الطلاب يُخرجون مشروعاتهم الفنية . يحضر مسئولو الإنتاج السينمائى فى هوليود — مدينة السينما الأمريكية — لمشاهدة الإنتاج المدرسى . ثم تتعاقد شركات السينما هذه مع الخريجين المختارين .

كانـــت تجربة التعليم الفنى فى هوليود ، هى التجربة الثالثة بالنسبة إلى راينهاردت فى هذا الحقـــل . وفـــى خـــريف ١٩٣٨ تعلـــو لافتة عليها العبارة التالية : **MAX REINHARDT , WORKSHOP FOR STAGE , SCREEN AND RADIO .**

فى حفل افتتاح المدرسة يتحدث راينهاردت طويلاً عن ماضية ، وعن أهدافه الحالية . كانت المدرســـة ورشة عمل مسرحى من الطراز الأول . لم يكن الاهتمام بالدراسات النظرية إلا نادراً . كـــان التطبيق العملى هو رأس مال المدرسة . عمل راينهاردت ليل نهار فى إعداد نسخ الإخراج للمشاهد والفصول التى يدرسها الطلاب ويتدربون عليها عملياً . وتصـــادم مـــع اللغة الإنجليزية كثيراً . ساعدته زوجته هيلين تايميج التى سرعان ما تعلمت اللغة من أجل لقمة العيش .

ومع أن راينهاردت لم يعمل بالمسرح كما كان يعمل فى بلده النمسا أو حتى فى ألمانيا ، إلا أن الفرصـــة أحياناً ما جاءت شحيحة حتى باب مدرسته . يُكلّفه اتحاد مهرجانات كاليفورنيا بإخراج الجـــزء الأول مـــن (فاوست) جوته لكنهم يعطونه مسرحاً مغلقاً . رغم أن فكرة المهرجان ذاته منقولة عن فكرة مهرجان سالسبورج . لا يعدم راينهاردت الحيلة . وعلى مسرح تبلغ فتحته خمسة عشـــراً مـــتراً ، يبنى على المسرح مدينة كاملة من طراز القرون الوسطى ، حتى لا يقطع العرض بتغـــييرات الديكـــور . عكس الديكور بمنازله الضيقة الرفيعة الممتدة طولاً ، الباهتة من الضوء . وشوارعه التى لا تصل إليها الشمس عَكَسَ ظلام القرون الوسطى ، قرون الظـــلام ، لتصبح دعوة (فاوست) هى النور والعلم .

يسير راينهاردت بطلابه ليعرض بعضاً من أعمالهم على مسارح الولايات المختلفة . ومع كل هـــذا العمـــل ، فـــإن الضـــائقة الماليـــة تظـــل فى ازدياد . حتى يكتب خطاباً لولده جوتفريد **GOTTFRIED** يقـــول فيه : " أنت لا تعلم معنى انتظار أقل القليل طول يومك ، لتحسب فى النهاية كل سنت . لا أفهم المشكلات التى تتراكم يوماً بعد يوم حتى لنقترض من الخادمات ، لكى نُسد الماء والغاز والتليفون والنور . هذا الشهر لم نتحصل على سنت واحد من الورشة المسرحية . أريد أن أتحدث معك عن موضوع مسرح الكارنية الذى كنت قد أثرتهُ مع توماس مان ، ويرفيل ، هكسلى (ALDOUS LEONARD HUXLEY ، ١٨٩٤/٧/٢٦ — ١٩٦٣/١١/٢٢ م) ،

وبعض الجـــامعيـــين . عـــلّ أحدهم يتحمس لفكرة الموضوع . هذه فرصة العمر . أجد هنا بعض العروض السينمائية . لا أعرف الموقف تماماً أنا مرهق جداً " (٢٦) . يسير حال المدرسة من سوء إلى أســـوأ . خاصـــة بعد تخرج عدة دفعات لم تجد عملاً فى الاستوديوهات كما كانت تظن . واضطُر راينهاردت إلى إغلاق المدرسة نهائياً عام ١٩٤٠ م .

وتسوء الأمور أكثر فأكثر .

يفشل فى إخراجه لمسرحية ثورنتون وايلدر (تاجر يونكرز) **THE MERCHANT OF YONKERS** (المسرحية مأخوذة عن إحدى درامات نستورى **NESTORY**) ، عندما يقدمها رايـــنهاردت فى مســـرح جيلد **GUILD THEATRE** فى إمكانية بعث مركز مسرحى — على غـــرار مركز سالسبورج — فى لوس أنجلوس **LOS ANGELES** . لذلك يكتب خطاباً مُطوّلاً فى عام ١٩٤٠ م للنبيل فريدريك ليدبير **FRIEDRICH LEDEBUR** ، الخطاب فى تفصيله تقرير دقيق عن حالة المسرح الأمريكى . ثم يقترح خطة المركز المسرحى التى داعبت فكره الخلاّق . لعل أهم نقاط الخطاب تتركز فى الأفكار الإبداعية التالية :

١ — تجهـــيز وإعـــداد مدينة نيويورك بمسارح على مستوى فنى عال ، تعمل فى استمرارية طوال الموسم المسرحى .

٢ — معالجة مشكلة النجم باعتباره أسوأ النظم المسرحية .

٣ — القضاء على تأليه النجوم .

٤ — تقويم الفرق المسرحية ، وتوجيهها ناحية الاتقان فى الفن المسرحى .

٥ — إيجاد نظام مسرحى غير نظام المنتجين المسرحيين الحالى .

٦ — ضبط تدخل المنتجين فى الإنتاج المسرحى ، لصالح الفن والجمهور .

٧ — إنشاء نقابة للفنانين لرعاية مصالحهم .

٨ — إنشاء فرقة مسرحية من الشباب الأمريكى تكشف عن المواهب والموهوبين .

٩ — مسرح للعمل اليومى طوال الموسم المسرحى .

١٠ — إيجاد نظام الاشتراك فى المسرحيات (على غرار المسرح الأوروبى)

وفى ختام هذا المنهج العلمى ، يطلب ألا يكون وحده فى التنفيذ . ويقترح معه أوروبيون مثل آرثر هوبكنز ARTHUR HOPKINS ، ريتشارد ألدريش RICHARD ALDRICH أو .. من يقترحهم النبيل .

ومع أن الخطاب تفصيلاً يُوضّح التنازلات التى يقدمها راينهاردت للأمريكيين . كما يقدم لهم عصارة عمره ، وفى رقة وتواضع غير معتاد من الفنانين الكبار ولا حتى الصغار . فإن كل رسالته ذهبت هباءً . لا لأن العرض كان مثالياً ، أو أن الخطة تبدو مستحيلة التنفيذ ليوتوبيتها . أبداً . ولكن لأن مقترحها أوروبى .

ولكن أكثر صراحة وعلمية فى التحليل . إن مسرح الترفيه والراحة واللذة والاستمتاع من أجل اللحظة الفانية ، وعالم هوليود الإمتاعى ، والسينما التى هى فى مفهومها الأمريكى صناعة الصفقات المالية قبل أن تكون فناً أو وسيلة للثقافة أو التربية الجمالية . كل هذه المظاهر أو الحقائق الثابتة فى الفن الأمريكى .. متطلباته وتطبيقاته ، من العبث أو الجنون البدء مع مثل هذا العالم ، بأصول الثقافة المسرحية الأوروبية ، المستندة إلى التاريخ وإلى الثقافة والتربية والتعليم .

إن تعبير (المسرح الشامل) الذى أطلقه لأول مرة الشاعر المسرحى جوته ، والذى يتأكد فى الجماعة الفنية ، ويعنى المذهب الكُلى TOTALITARISM لا يمكن أن يولد إلا فى مسارح أوروبا . هناك وُلد وهناك شب وترعرع . لماذا ؟ لأن المحيطات حوله تساعده على ذلك . الرسم والتصوير والموسيقى والغناء وفنون متقدمة أخرى عديدة . وهل يمكن تعزيز المسرح بلا آداب أو روايات أو قصص ؟ وتطوير خشبات المسارح بتيار (التياترالية) الذى صاغه السوقيت فى الأربعينيات ؟ وهل كان يمكن للمسرح تصوّر تطور بدونه ؟ وحركة الشعر — مهما كانت أساليب كتابة هذا الشعر — ألا تؤثر فى (حالة المسرح) .. أدبه وتأثيره وإيقاعه ؟ بل والإرتفاع بالجماهير إلى آفاق عليا من الإحساس بالسمو والعزة وتقدير العقل ؟ لعلنا نحن كعرب أقدر ما نُحس وَقْع الشعر فى النفس العربية ، وهو الذى تتمايل الرؤوس عند سماعه إيقاعاً وطرباً من الداخل .

إن كل هذه الفنون قاطبة ليست بمعزل عن المسرح . ولا يمكن أن تُصبح فى يوم من الأيام بمعزل عنه . لكن ما العمل ؟

تزداد حالة راينهاردت المالية سوءًا على سوء . يُضطر إلى إخلاء البيت الذى يقطنه . ومن بعض أدوار زوجته والعائد من تمثيلها . ينتقل الزوجان إلى بيت متواضع فى (سانتا مونيكا SANTA MONICA) . وحتى يكون قريباً من البحث عن عمل ، يؤجر منزلاً مؤقتاً فى نيويورك ، ينتظر فيه فرج الله .

فى عام ١٩٤٢ م يعهد إليه الأمريكيون بإخراج — أو بمعنى أصح — إعادة إخراج أوبرا (الخفاش) فى أحد مسارح برودواى BROWDWAY . ورغم نجاح العرض ، فإن النسيان عادة ما يتبعه . حتى يُخرج بعد عام (١٩٤٣ م) مسرحية للدرامى الأمريكى إروين شو (٢٧) بعنوان (أولاد وجنود) SONS AND SOLDIERS ، لكن العرض يفشل فشلاً ذريعاً .

١ - الخطاب الأخير .

يتلقى راينهاردت نقوداً يستعين بها فى حياته من صديق أمريكى . وبكل المرارة يُحرر خطابه الأخير له فيقول : " أنا ؟ لا أستطيع إلا أن أضحك . لكن الحجاب الحاجز فى جسمى MIDRIFF لا يضحك معى . إن ألمى العميق فى الداخل . فعلتُ كل ما فعلت للفن . سعدت كثيراً بكل ما فعلته . لا آسَفُ على شىء . كل شىء جميل أخذه الشيطان ، سرقهُ . سرق كل فوز وانتصار " SIEG ! HEIL " . قضيت سبع سنوات فى هوليود . لكن إخوان وارنر (يقصد أصحاب الشركة السينمائية) يجدون أقدامى صعبة الثبات !! لا أستطيع أن أرقص أمام العجل الذهبى الصغير . أحاول أن أحصل على المال لأتعيّش منه .. من المسرح . لكن الناس هنا تُفضل أن ترمى بنقودها عند (الأرملة الطروب) . لقد اخترت وقتاً غير سليم . الضرائب تلتهم كل شىء ، والباقى لا يسد أود زوجتى وأنا " .

٢ - النهاية الحزينة .

" كل نفس ذائقة الموت " . لكن الجروتسك ، هذا النوع الأدبى ، الذى يُحيل الطبيعة إلى بشاعة ، وإلى نتائج مضحكة مؤسفة فى الوقت ذاته . هذا الإحساس الكاريكاتيرى الغريب ، أحياناً ما يعبث بداخل النفس البشرية أيضاً . فهو المرارة الداخلية بحق . وهو نفس الإحساس الذى وُلد بداخل نفس راينهاردت . يتمشى الرجل يوماً مع كلبه الذى بقى له مع زوجته من الحياة . يتقابل الكلب مع كلب شرس آخر . يتعارك الكلبان . يحاول راينهاردت الإتصال تليفونياً من

أقـــرب كابينة . وفجأة يحدث المكتوب . يهجم عليه كلبه الخاص وكأنه لا يرى ولا يعى ويهاجم صاحبه ، ويقضم ذراعه ورجله . ويُصاب راينهاردت من الهلع بنزيف فى المخ . وبصعوبة يصل إلى بيته . وبعد شهرين اثنين يرحل إلى العالم الآخر فى ٣١ أكتوبر من عام ١٩٤٣ م .

تنقلب الدنيا فى أوروبا . المسارح والكُتاب ونوادى القلم والشعر والنقابات الفنية فى دول أوروبـــا المتحضرة وغير المتحضرة . ويبقى راينهاردت أو صـــوته فى الولايات المتحدة حادثة وفاة مغـــترب لا أكـــثر . وحول نعشه فى البلد الغريب يقف عديد من الأوروبيين المتحضرين ، الذين يعرفون ويقدرون ماذا قدّم الرجل للمسرح وللحياة فى كل مكان .

ويودّعه توماس مان بكلمات عزيزة غالية ، كبطل أعطى للحياة وللإنسانية كثيراً من الجهد الإنسانى الخلاق .

ولا يبقـــى فى الختام إلا نقْل بعض كلمات الابن جوتفـــريد راينهاردت GOTTFRIED REINHARDT تقول : " لعل موت أبى وفى هذه الظروف التى عاشها ، تكون أحسن حالاً . من حُســـن الحـــظ أنْ لم يعد أبى من هجرته ومنفاه . إن العالم هنا ليس عالمه على الإطلاق . إن عودة المهاجر إلى وطنه ، هو هجرة ثانية فى الحقيقة . أنا راضٍ بأن أبى لم يعش فى حياته إلا هجرة واحدة ــ جوتفريد راينهاردت " (٢٨) .

<u>ماكس راينهاردت .</u>

<u>١ - ملحق السيرة الذاتية</u>

١٨٧٣ — ٩ سبتمبر ١٨٧٣ م ميلاد ماكس راينهاردت فى بـــادن التابعـــة لمحافظـــة فْيِنا BADEN BEI WINE

١٨٩٠ ــ ١٨٩٢ المحاولات الأولى فى المسرح .

- FÜRSTLICH SCHULKOWSKYSCHES ELEVENTHEATER

ــ محاضرات خاصة عند الأستاذ أميل بيردا EMILE BÜRDE

١٨٩٣ — يتقابل للمرة الأولى مع أوتوبراهم OTTO BRAHM ، ويعمل صيفاً مع فرقة برچونى POZSONY لأربعة شهور الصيف .

١٨٩٣ ــ ١٨٩٤ عضـــو مســـرح مدينة سالسبورج . ثم يتعاقد مع مسرح الدويتش الألمانى فى برلين ، بقيادة أوتو براهم .

١٨٩٤ ـــ ١٩٠٢ عضو مسرح الدويتش الألمانى ـــ برلين .

١٨٩٥ ـــ ١٨٩٨ يُكوّن فرقة صغيرة من مسرح الدويتش الألمانى فى برلين ، ليعرض مسرحيات صيفية فى الخارج (على غرار مسرح الجيب) ، فى كل من براغ ورايخنبرج .

١٨٩٩ يسافر بالفرقة الصغيرة إلى بودابست .

١٩٠٠ بنفس الفرقة الصغيرة يُكوّن فريقاً للكاباريه بمسرحيات خاصة . ويُسمى الفريق DIE BRILLE (النظارة) .

١٩٠١ يفتتح تحت قيادته كاباريه (ضوضاء ودخان SCHALL UND RAUCH) فى برلين .

١٩٠٢ يتغير اسم الكاباريه إلى المسرح الصغير KLEINES THEATER ويبدأ عروضاً منتظمة يومياً .

يقدم راينهاردت أول نجاح له فى إخراج مسرحية (ثمل عاطفى) لاسترندبرج ، مسرحية (سالومى) لأوسكار وايلد .

١٩٠٣ يترك أوتو براهم ، ويصبح مديراً رسمياً للمسرح الصغير . يقود مسرح NEUES THEATER . ويحقق نجاحاً فى درامات صعبة (الحضيض ـــ جوركى ، بيلاّس وميليزاند ـــ ماترلنك ، الكترا ـــ هوفمنستال) .

١٩٠٤ يُغير لقب كل أعضاء أسرته من جولدمان GOLDMANN ليصبح اللقب راينهاردت REINHARDT ، الاسم الفنى الذى اختاره لنفسه .

١٩٠٥ إخراج (حلم منتصف ليلة صيف) على خشبة المسرح الدوار . فى شهر أكتوبر يقود مسرح الدويتش الألمانى . ويتنازل عن قيادة المسرح الصغير .

١٩٠٦ يتنازل عن قيادة مسرح NEUES THEATER . ويفتتح بدراما إبسن (الأشباح) مسرح KAMMERSPIELE كمسرح صغير يتبع مسرح الدويتش الألمانى .

١٩٠٨ يُولد أول أولاده من إلس هايمس ELSE HEIMS فيتزوجها فى العام الـــذى يليه . يقدم دراما شيللر (اللصوص) فى مسرح الدويتش الألمانى . ثـــم (الملك لير) على نفس المسرح .

١٩٠٩ تصعد دراما (فاوست ، هملت) للمرة الأولى على مسرح الدويتش الألمانى . ثم يســـافر العرضـــان إلى ميونـــيخ للعـــرض عـــلى دار مســـرح الفـــن KÜNSTLERTHEATER .

١٩١٠ العـــرض الأول لعـــرض البانـــتومايم (ســـومورون) عـــلى مســـرح KAMMERSPIELE (المســـرح الصـــغير) . يقـــدم (أوديبـــوس ملكاً ـــ هوفمنستال) فى معرض ميونيخ بإحـــدى قاعـــات المعـــرض .يبـــدأ فى العمل بالمجموعات الكبيرة من الماثلين على خشبة المسرح .

١٩١١ أول إخراج له فى فن الأوبرا فى أوبرا درسدن الملكية .

يخرج (كـــل إنســـان ـــ هوفمنستال) فى سيرك شومان SCHUMANN فى برلين . ويقدم على قاعـــة أولمبيا OLYMPIA فى لندن بانتومايم (المعجزة) . ويقدم (أوديبوس ملكاً) بممثلين مجريين على المسرح المجرى .

١٩١٢ يُخرج فى شتوتـــجارت ARIADNE AUF NAXOS ، ثـــم الأورستيـــة ، وأورفيو فى العالم السفلى فى ميونيخ .

١٩١٣ إخراج مسرحية ليوتولستوى (الجثة الحية) فى مسرح الدويتش الألمانى . يبدأ فى إخراج (سلسة المسرحيات الشيكسبـــيرية) .

١٩١٣ ميلاد ولده الثانى جوتفريد راينهاردت .

١٩١٤ إخراج ثلاثية ڤالنيستاين ـــ شيللر على مسرح الدويتش الألمانى .

١٩١٥ يتعاقـــد مـــع إدارة مســـرح ڤولكس بيهن FOLKSBÜHNE لثلاثة مواسم مسرحية .

١٩١٦ مـــريض بالوهم ـــ موليير فى المسرح الصغير . وموت دانتون ـــ بخنر فى مسرح الدويتش الألمانى .

١٩١٧ التعاقد مع الممثلة هيلين تايميج HELENE THIMIG (زوجته الثانية فيما بعد) للعمل بالمسرح الألماني .

١٩١٨ بمساعدة أخيه ريتشارد راينهاردت ، يشترى بجانب سالسبورج قصر ليوبولد سكرون LEOPOLDSKRON .

١٩١٩ يفتتح (الأورستية) فى المسرح الكبير GROSSES SCHAUSPIELHAUS الذى أُعد معمارياً مكان سيرك شومان .

١٩٢٠ يفتتح مسرحية (كل إنسان ــ هوفمنستال) فى ميدان كاتدرائية سالسبورج فى أول مهرجان صيفى عالمي للمسرح . ويستقيل فى نفس العام من إدارة المسارح البرلينية فى ألمانيا .

١٩٢١ يُخرج ــ كمخرج ضيف ــ عدة مسرحيات بمسارح برلين (الحب والدسيسة ــ شيللر ، ڤويتسك ــ بخنر ، تاجر البندقية ــ شيكسپير) .

١٩٢٢ يبدأ فى تحقيق أسلوب الباروكية الجديدة NEOBAROQUE . ويُخرج عدة مسرحيات فى ڤيينا ــ قاعة الموسيقى بمسرح بورج .

١٩٢٣ يقدم مسرحية موليير (مريض بالوهم) فى قصر ليوبولدسكرون للضيوف . فى نفس السنة يسافر لأول مرة بفرقته إلى الولايات المتحدة الأمريكية .

١٩٢٤ عرض (خادم سيدين ــ كارلو جولدونى) فى ڤيينا على مسرح JOSEFSTÄDTER THEATER . ويعود إلى قيادة مسرح الدويتش الألماني فى برلين . يخرج (القديسة چان ــ برناردشو) . ويقدم (المعجزة) فى نيويورك بممثلين أمريكيين .

١٩٢٥ يتعاقد مع الممثلة المجرية دارفاش ليلى DARVAS LILI فى مسرح JOSEPSTÄDER .

١٩٢٦ يقدم فى نفس المسرح مسرحيات (الروح المسجونة ــ بورديه ، الضاحية ــ لانجر) .

١٩٢٧	يُخـــرج أشهر سبع مسرحيات فى أعماله فى مسرح الدويتش الألمانى . ويسافر بالفرقة إلى الولايات المتحدة لعرضها هناك .
١٩٢٨	يفتتح المسرح الجديد BERLINER THEATER ، ويقدم مسرحية (روميو وجولييت ــ شيكسپـــير) فى إخراج جديد .
١٩٢٩	بـــدء الحلقات الدراسيـــة المعروفة .. قصر شنبرن SCHÖNBRUNN (يحتل السيمنار اليوم مكانه فى مبنى مسرح بورج ــ المسرح القومى النمساوى) . موت صديقه الكاتب النمساوى هوجو ڤون هوفمنستال . ويقود أخوه إدموند الشئون المالية بالمسرح .
١٩٣٠	احتفالات اليوبيل بمرور ٢٥ عاماً على قيادة ماكس راينهاردت لمسرح الدويتش الألمانى ، ويعرض بهذه المناسبة مسرحيـــة (إليزابيث الإنجليزيـــة ــ فرديناند بروكنر) .
١٩٣١	إخراج حكايـــات هوفمان HOFFMANNS ERZÄHLUGEN فى المسرح الكبير SCHAUSPIELHAUS .
١٩٣٢	يُقدم مسرحية (قبل غروب الشمس ــ هاوبتمان) فى مسرح الدويتش الألمانى . ويُسلم قيادة المسرح بعد ذلك إلى رودولف بير ، كارل هاينـــز .
١٩٣٣	بعد وصول هتلر إلى السلطة فى ألمانيا ، يترك ألمانيا . ويُخرج ــ كمخرج ضيف ــ فى كل من باريس ، فلورنسا ، أكسفـــورد ، سالسبـــورج . ويتسلـــم أوتو بريمنجر OTTO PREMINGER إدارة مسرح JOSEFSTÄDTER .
١٩٣٤	يخرج مسرحية (تاجر البندقية ــ شيكسپـــير) فـــى ڤينيسيا علـــى مســـرح CAMPO SAN TROVAS . وعـــلى مسرح BOWL بهوليود يقدم (حلم منتصف ليلـــة صيف) . ويتـــزوج زوجتـــه الثانيـــة هيلين تايميج HELENE THIMIG .
١٩٣٥	يُخرج (حلم منتصف ليلة صيف) للسينما الأمريكية .

١٩٣٧	يقـــدم فى نـــيويورك مســـرحية (طريق الميعاد) مسرحية من الكتاب المقدس . ويضطر إلى الهجرة الدائمة فى أمريكا .
١٩٣٨	لا يحقق أفكاره وخططه فى السينما الأمريكية . يفتتح معملاً مسرحياً تحت اسم WORKSHOP فى هوليود .
	ويقدم مسرحية (تاجر يونكرز ــ ثورنتون وايلدر) .
١٩٣٩	يسافر مع طلابه المسرحيين للعرض فى كاليفورنيا .
١٩٤٠	يغلـــق مدرســـته الفنية (المعمل المسرحى) . ويسافر إلى نيويورك بحثاً عن عمل مسرحى ثابت دائم .
١٩٤١	يستقبل أزمة اقتصادية فى حياته . ولا يستطيع العمل الدائم فى أى مكان .
١٩٤٢	إخراج أوبرا (الخُفاش) فى نيويورك .
	سقوط الإخراج لمسرحية (أولاد وجنود ــ إروين شو) .

٣١ أكتوبر ١٩٤٣ يغادر الحياة .

٢ ـ الأدوار التمثيلية فى المسرح

١٨٩١	دور SPIEGELBERG (اللصوص ــ شيللر) .
١٨٩٣	دور GESSLER (وليم تل ــ شيللر) .
١٨٩٣	دور ميللر العجوز (الحب والدسيسة ــ شيللر) .
١٨٩٤	دور ATTINGHAUSEN (وليم تل ــ شيللر) .
١٨٩٤	دور بورليج BURLEIGE (ماريا ستيوارت ــ شيللر)
١٨٩٤	دور فرانز مور (اللصوص ــ شيللر) .
١٨٩٤	دور KITTELHAUS (النساجون ــ هاوبتمان) .
١٨٩٥	دور تيبال TUBAL (تاجر البندقية ــ شيكسپـــير) .
١٨٩٥	دور والتر (الإبريق المكسور ــ كلايست) .
١٨٩٦	دور الموظف (أعمدة المجتمع ــ إبسن) .
١٨٩٧	دور فولدال FOLDAL (جون جابرييل بوركمان ــ إبسن) .

١٨٩٧ دور ڤولكوف WULKOW (الفراء ــ هاوبتمان) .

١٨٩٨ دور هوب HOPPE (شباب ــ ماكس هالب MAX HALBE) .

١٨٩٨ دور هوف HAUFFE (هانشل الشائع ــ ماكس دراير) .

١٨٩٩ دور ستيرمر STÖRMER (مساعد المدرس ــ ماكس دراير) .

١٨٩٩ دور أكيم (سلطان الظلام ــ ليوتولستوى) .

١٩٠٠ دور مايكل كرامر (مايكل كرامر ــ هاوبتمان)

١٩٠٠ دور أنجستراند (الأشباح ــ إبسن) .

١٩٠٠ دور مافيستو (فاوست ــ ١ ــ جوته) .

١٩٠٣ دور لوقا (الحضيض ــ جوركى) .

١٩٠٣ دور الملك أركل (بيلاس وميليزاند ــ ماترلنك) .

١٩٠٤ دور الأسقف (المطالبون بالعرش ــ إبسن) .

١٩٠٤ دور ميللر (الحب والدسيسة ــ شيللر) .

١٩٠٧ دور دكتور شولتز (عيد السلام ــ هاوبتمان) .

٣ ـ أهم أعماله الإخراجية فى المسرح

١٩٠٢ مسرحية سالومى ــ أوسكار وايلد .

١٩٠٣ بيلاس وميليزاند ــ موريس ماترلنك .

١٩٠٣ الكترا ــ هوجو ڤون هوفمنستال .

١٩٠٤ الحب والدسيسة ــ فريدريك شيللر .

١٩٠٥ حلم منتصف ليلة صيف ــ وليم شيكسپير .

١٩٠٥ كاتشن هاليبرون ــ هينريخ ڤون كلايست .

١٩٠٥ تاجر البندقية ــ وليم شيكسپير .

١٩٠٦ أوديبوس والسفنكس ــ هوجو ڤون هوفمنستال .

١٩٠٦ قصة الشتاء ــ وليم شيكسپير

١٩٠٦ الأشباح ــ هنريك إبسن

١٩٠٦	صحوة الربيع أو (يقظة الربيع)	ــ فرانز ڤيديكند
١٩٠٧	أجاڤين وسيست	ــ موريس ماترلنك
١٩٠٧	روميو وجولييت	ــ وليم شيكسپير
١٩٠٨	اللصوص	ــ فريدريك شيللر
١٩٠٨	ليسستراتا	ــ أرسطوفانيس
١٩٠٨	الملك لير	ــ وليم شيكسپير
١٩٠٨	كلاڤيجو	ــ يوهان ڤولفجنج جوته
١٩٠٨	ورطة الطبيب	ــ چورج برناردشو
١٩٠٩	الجزء الأول من فاوست	ــ يوهان ڤولفجنج جوته
١٩٠٩	المُعلّمة	ــ برودى شاندور
١٩١٠	سومورون	ــ فريدريك فرسكا
١٩١٠	عطيل	ــ وليم شيكسپير
١٩١٠	أوديبوس ملكاً	ــ (سوفوكليس ــ هوجو ڤون هوفمنستال)
١٩١١	الأورستية	ــ اسكيلوس
١٩١١	بانك بان	ــ كاتونا يوچاف
١٩١١	كل إنسان	ــ هوجو ڤون هوفمنستال
١٩١١	الجزء الثانى من فاوست	ــ يوهان ڤولفجنج جوته
١٩١١	DER ROSENKAVALIER	ــ (هوفمنستال ــ اشتراوس)
١٩١١	المعجزة	ــ كارل چوستاڤ فولميللر
١٩١٢	چورج داندين	ــ موليير
١٩١٢	هنرى الرابع	ــ وليم شيكسپير
١٩١٢	العصفور الأزرق	ــ موريس ماترلنك
١٩١٢	ARIADNE AUF NAXOS	ــ (هوفمنستال ــ اشتراوس)
١٩١٣	الجثة الحية	ــ ليو تولستوى

١٩١٤	ڤاللينستاين	— فريدريك شيللر
١٩١٥	العاصفة	— وليم شيكسبير
١٩١٦	مكبث	— وليم شيكسبير
١٩١٦	مريض بالوهم	— موليير
١٩١٦	سوناتا الشبح	— أوجست استرندبرج
١٩١٦	روز برند ROSE BERND	— جرهارت هاوبتمان
١٩١٦	موت دانتون	— چورج بخنر
١٩١٧	البخيل	— موليير
١٩١٨	الثرى النبيل	— موليير
١٩١٩	الأورستية	— اسكيلوس
١٩٢٠	كل إنسان	— هوجو ڤون هوفمنستال
١٩٢١	ڤويتسك	— چورج بخنر
١٩٢٢	مسرح سالسبورج الكبير	— هوجو ڤون هوفمنستال
١٩٢٣	مريض بالوهم	— موليير
١٩٢٤	المعجزة	— كارل جوستاڤ ڤولميللر
١٩٢٤	خادم سيدين	— كارلو جولدونى
١٩٢٤	الحب والدسيسة	— فريدريك شيللر
١٩٢٤	الرجل الصعب	— هوجو ڤون هوفمنستال
١٩٢٤	القديسة چون	— چورج برناردشو
١٩٢٤	ست شخصيات تبحث عن مؤلف	— لويجى بيرانديللو
١٩٢٥	الدائرة	— ألفريد كلابوند ALFRED KLABUND
١٩٢٥	رڤييرا	— مولنار فرانس
١٩٢٥	الأرستقراطيون	— چون جولزوورثى
١٩٢٦	الضاحية	— فرانتسيك لانجر

١٩٢٦	الإنتصار	— سومرست موم
١٩٢٩	الخُفاش	— يوهان اشتراوس
١٩٣٠	إليزابيث الإنجليزية	— فرديناند بروكنر
١٩٣١	لا للضعف	— إدوارد بورديه
١٩٣١	هيلينا الجميلة	— جان چاك أوفنباخ JACQUES–JEAN
١٩٣١	حكايات هوفمان	— جان چاك أوفنباخ OFFENBACH
١٩٣٢	قبل غروب الشمس	— جرهارت هاوبتمان
١٩٣٣	فاوست	— يوهان ڤولفجنج جوته
١٩٣٤	ماريا ستيوارت	— فريدريك شيللر
١٩٣٤	حلم منتصف ليلة صيف	— وليم شيكسـبير
١٩٣٧	طريق الميعاد	— فرانز ويرفيل
١٩٣٨	تاجر يونكرز	— ثورنتون وايلدر
١٩٤٣	أولاد وجنود	— إروين شو



هوامش الفصل الأول

مراجع وهوامش الفصل الأول

أولاً : الفرنسيون (الدراسات المعمقة)

- جاك كوبو JACQUES COPEAU

(١) توماس هايوود THOMAS HEYWOOD

كاتب درامى إنجليزى (١٥٧٣ ـ ١٦٤١ م) درّس فى جامعة كمبردج CAMBRIDGE.
يُعرف ككاتب درامى فى عام ١٥٩٦ م ، وبعد عامين (١٥٩٨ م) يتحول إلى مهنة التمثيل .
لم يكـــن شـــهيراً فى عصر ستيوارت . يترك خلفه ٢٢٠ دراما ، يشترك فى بعضها كتابة مع
مؤلفين آخرين . جرّب فى كل الأنواع الأدبية المسرحية ، لكن أعماله تنبئ عن إنتمائه للشكل
الواقعى الحقيقى REAL . وضع المشكلات الأخلاقية فى مجتمعه الإنجليزى فى نقطة الإرتكاز
داخل دراماته ما بين التراجيديا اليومية ومسرحيات البرجوازية الصغيرة الحزينة .

أهم أعماله الدرامية :

- AWOMAN KILLED WITH KINDNESS , 1607
- AN APOLOGY FOR ACTORS , 1612
- THE ENGLISH TRAVELLER , 1633 .

(٢) أندريا بارساك ANDRÉ BARSACQ

مـــن مواليـــد ٢٤ / ١ / ١٩٠٩ م مصمم ملابس وديكور ومخرج مسرحى فرنسى . صمم
لمســـرحيات المخرج شارل ديلان ، ومن أهمها (ڤولبون VOLPONE عام ١٩٢٨ م) . فى
عام ١٩٤٠ م يتولى إدارة مسرح الأتيلييه TÉÂTRE DE L´ATELIÉR . أهم أعماله فى
الإخـــراج المســـرحى (مقالب سكابان لموليير ، المفتش العام لجوجول ، الإخوة كرامازوف
لدستويفسكى . زار مصر بفرقته مسرح الأتيلييه عام ١٩٦٦ م وقدم مسرحيتين فرنسيتين من
إخراجه على مسرح دار الأوبرا المحترقة . توفى فى أوائل السبعينيات .

(٣) تجديد المسرح COPEAU

ASZINHÁZ MEGÚJULÁSA . SZINHÁZTUDOMÁNYI INTÉZET, BUDAPEST 1961 . P. 3

(٤) المصدر السابق . ص ٨

(٥) تجديد المسرح . مصدر سبق ذكره .

(٦) L'ERMITAGE , 1905 , FEBRUARY 15 .

(٧) - HENRY BECQUE (1837 - 1899)
LES CORBEAUX .
- GERHART HAUPTMANN (1862 – 1945)
EINSAME MENSCHEN .
- MAXIM GORKIJ (1868 – 1936)
MESCSANYE .
- MAURICE MAETERLINCK (1862 – 1949)
MONNA VANNA .

(٨) A SZINHÁZ MEGÁJULÁSA. OP. CIT , P. 24
تجديد المسرح . مصدر سبق ذكره ص ٤٢

(٩) چاك روشيه JACQUES ROUCHÉ

(١٦ / ١١ / ١٨٦٢ – ٧ / ١١ / ١٩٥٧ م) كاتب درامى ، مدير مسرحى ، ومخرج فرنسى . أدار مسرح الفنون THÉÂTRE DES ARTS فى الفترة من ١٩١٠ إلى ١٩١٣ م . ثم انتقل للعمل فى أوبرا باريس . أحد رواد الإخراج المسرحى الحديث . قعّد لمناهج الإخراج المسرحى الحديث وربطها بالتبادل مع مسرح الفن بموسكو ومسرح ميونيخ KÜNSTLER - THEATER . ألف كتابه بعنوان (فن المسرح الحديث) L'ART THÉÂTRAL MODERNE عام ١٩١٠ م . تعاون مع أكبر الفنانين التشكيليين الفرنسيين فى إعداد وتجهيز مسرح الفنون ، ثم فى مناظر وديكورات مسرح الأوبرا بباريس . ترك قواعد عصرية لمهنة الإخراج المسرحى الحديث فى المسرح الدرامى والأوبرا ، بالتعاون مع المؤلفين الموسيقيين فى عصره رافيل RAVEL ، وإيبير IBERT .

(١٠) من هذه المسارح التى اهتمت بالتشكيلية الدرامية :

أ ـــ مســـرح مايرهـــولد السوڤيتى V. E. MEYERHOLD وأفكاره التطويرية فى المناظر التى ثبّتت (التياترالية) فى عروضه التى أخرجها فى المسرح السوڤيتى .

ب ـــ مسرح ستانسلافسكى ونميروڤتش دانتشنكو
K. S. STANSLAVSKI , NYEMIROVITCH – DANCSENKO
الـــذى تكوّن باجتماع لثمانية عشرة ساعة بين ستانسلافْسكى ودانتشنكو لتحديد قواعد مسرح سوڤيتى جديد .

جـ ـــ مســـرح النمســـاوى ماكـــس راينهاردت M. REINHARDT بتغييراته الدائمة فى كل مسرحية ، وتصوراته اللانهائية فى المناظر والإضاءة وتحريك المجموعات المسرحية على الخشبة بالمئات والآلاف ، استغلالاً للفراغ المسرحى .

د ـــ مســـرح الألمانى ماكس ليتمان MAX LITTMANN المعمارى المسرحى وجهوده فى معمار خشـــبة مســـرح ميونـــيخ PRINZREGENTENTHEATER ، ومســـرح البلاط COURT THEATRE فى شتوتجارت STUTTGART .

هـ ـــ مسرح جورج فوخس G. FUCHS الدرامى والمخرج والجمالى الألمانى الذى جرّب بجهوده فى إحـــياء خشبة مسرح عصرية تعيد (شكل) الكرنڤال CARNIVAL وبرامج الترفيه المسرحى فى القـــرون الوسطـــى ومسرحيـــات الأســـرار والطقـــوس السريـــة الروحية MYSTICAL PLAYS .

و ـــ مســـرح الألمانى فريتز أرلر FRITZ ERLER المخرج ومهندس الديكور الألمانى . وجهوده فى تجديـــد الخشبة المسرحية على مسرح ميونيخ KÜNSTLERTHEATER فى مواجهة المذهب الطبيعى . وفى تطبيق جديد على الضوئيات والألوان .

ز ـــ مســـرح هارلى جراڤيل باركر HARLEY GRANVILLE - BARKER كاتب ومخرج وممثل انجلـــيزى وعالـــم جمالـــى مسرحـــى . ومديـــر مسرح البلاط فى لندن COURT THEATRE .

ح ـــ مســـرح الإنجلـــيزى إدوارد جوردون كريج E. G. CRAIG مخرج وممثل ومصمم ديكور مســـرحى إنجليزى . زعيم حركة التغيير فى الشكل المسرحى على خشبة المسرح فى أوائل القرن العشرين .

HENRY BATAILLE (١١)

(١٨٧٢ — ١٩٢٢ م) صـاحب كتاب (القناع) أحد الداعين إلى مسرحية الصالون الفرنسي فى نهايات القرن التاسع عشر ، كلون من ألوان الترفيه فى المسرح .

(١٢) القودڤيل LE VAUDEVILLE

نـوع مسـرحى غنائى ، يستمد أصله من الساتيرية . اندحر فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى . ثم عاد إلى الظهور مرة أخرى على المسارح الفرنسية فى بدايات القرن التاسع عشر ، بل إن مسرحية (حلاق أشبيليه) LE BARBIER DE SÉVILLE OU LA PRÉCAUTION INUTILE لتنتمى إلى هـذا النوع الأدبى المسرحى . وهو نوع متواضع الدرجة الفنية ساد مع نوع الميلودراما MELODRAMA فى النصـف الأول من القرن التاسع عشر ، وبخاصة فى مسارح البوليڤار .

(١٣) چاك كوبو .

تجديد المسرح . مصدر سبق ذكره . ص ٨٨ .

(١٤) ATELLANA أتيلاّنا

هو شخصية المهرج الشعبى من روما ، شخصية ساتيرية صاحبة تفكير حر منطلق . فى البداية كانت الشخصية تتمثل فى عدة شخصيات أخرى .

(١٥) چـان فرانسـو رجنـار JEAN - FRANçOIS REGNARD

(٨ / ٢ / ١٦٥٥ — ٤ / ٩ / ١٧٠٩ م) كاتـب كوميدى فرنسى . كتب كثيراً من كوميديات السوق والمعارض . مُثلت أعمالـه فـى المسـرح الفرنسـى THÉÂTRE FRANçAISE . اكتسب شخصيات الحياة من أسفاره إلى أوروبا والجزائر . أغرب أعماله بعنوان (رحلة إلى أراضى اللابى) VOYAGE EN LAPONIE كتبها عام ١٦٨١ م . تُمثل أولى مسرحياته فى فرقة الكوميديا الإيطالية COMÉDIE ITALIENNE . ويعمل مع هذه الفرقة الفرنسية حتى عام ١٦٩٣ م . دراماته تفوح برائحة كوميديا الفن . حاول فى كـتاباته أن يكون خليفة موليير ، لكن طاقاته لم تسمح له بذلك ، فقد ظلت دراماته لا

تعدى مستوى مسرحيات الفودفيل . حقق أكبر نجاحاته فى المسرحيات الكوميدية (الوريث العام LE LÉGATAIRE UNIVERSAL) ، (المهرج أو المُسلّى LE JOUEUR) .

(١٦) شارل دوفريني CHARLES DUFRÉNY

(١٦٥٤ ــ ١٧٢٤ م) كاتـب فرنسـى . أحب كُتاب الكوميديا إلى قلب الملك لويس الرابع عشر ، ومؤلف دائم فى مسرح البلاط . كتب كثيراً من الدرامات الطويلة والقصيرة لفرقة الكوميديا الإيطالية COMÉDIE ITALIENNE .

(١٧) جاك كوبو

-مصدر سبق ذكره . ص ١١٥

(١٨) منير البعلبكي

المورد . دار العلم للملايين ١٩٨٧ . ص ٦٠٤

" النرجسيـة هـى افتتـان المرء بجسده . وتزعم الأسطورة الإغريقية أن الشاب الجميل نرسيـوس NARCISSUS قـد افـتن بجمال صورته فى الماء فَذَوى جسده وتحوّل إلى نرجسه " .

(١٩) فيرمين جيمييه FERMIN GÉMIER

(٢١ / ٢ / ١٨٦٩ ــ ٢٦ / ١١ / ١٩٣٣ م) ممثل ومخرج ومدير مسرحى . بدأ حياته المسـرحية عام ١٨٨٨ م فى مسرح THÉÂTRE DE BELLEVILLE . ثم عمل مع الفرنسى المخرج أندريا أنطوان . كوّن مسرحـاً ريفيـاً متجـولاً باسـم THÉÂTRE NATIONAL AMBULANT . ثم يديـر مسرح THÉÂTRE RENISSANCE . يعكف منذ دوران القرن العشرين على دراسة فكرة (المسرح القومى الشعبى) وينفذها عام ١٩٢٠ م THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE . أهـم أعمالـه الـنظـرية كتـاب (المسرح LE THÉÂTRE) كتبه عام ١٩٢٥ م .

(٢٠) FERMIN GÉMIER
LE THEÂTRE , PARIS . 1925 ,

(١) كريستيان فريدريك هيبل CHRISTIAN FRIEDRICH HEBEL

(١٠ / ٣ / ١٨١٣ ــ ١٣ / ١٢ / ١٨٦٣ م) . شــاعر وكاتــب درامى ألمانى . من مواليد ڤينا ــ النمسا . خرج من أسرة فقيرة الحال . أبوه عامل وأجير يومى . تعلم الأدب والفلسفة والتاريخ فى جامعة ميونيخ . فى سنتى ١٨٤٢ ، ١٨٤٣ م سافر إلــى كوبنهاجن وإيطاليــا ثــم يعــبر باريس إلى ڤينا . يتزوج هناك من الممثلة النمساوية الشهيرة كريستين أنجلهاوست CHRISTINE ENGELHAUST فتتعدل أحواله المالية ، ويتجــه إلــى الكتابة .

يعكــس فى كــتاباته ودراماتــه فلســفة كــل مــن هــيجل HEGEL وشــوبنهاور SCHOPENHAUER فى إيراد الإنسان بتشكيل تراچيدى يجابه قوة وإرادة الحياة الفظة . أبطاله قساة محتملون ، لا يقدمون أيــة تنازلات ، يواجهــون صراعات تلو صراعات من المجتمع والسلطة الأعلى . وهو لذلك يتجه فى موضوعاته إلى الإنجيل وإلى أفكار الميثولوجيا ، كما فى درامته (يوديت JUDIT) عام ١٨٤٠ م

(٢) أرمان سالاكرو ARMAND SALACROU

مــن مواليــد روين ROUEN فى ٩/٨/ ١٨٩٩ م مؤلف درامى فرنسى . عضو أكاديمية چونكور الفرنسية GONCOURT وأحد الكتاب الفرنسيين فى العصر الحديث إلى جانب زميليه جيرودو GIRAUDOUX وأنوى ANOUILH حصل على دراسات فى الصيدلة والفلســفة ، واشترك فى الحركة السيريالية . عمل زميلاً فى جريدة L'HUMANITÉ . اشــتغل سكرتيراً لمسرح الأتيلييه . وتدرب فى المسرح على مهنة الدراماتورج . يبحــث دائماً عن الحقيقة فى دراماته . كتب درامته الشهيرة ليالى الغضب LES NUITS DE LA COLÉRE عام ١٩٤٦ م التى بقيت كأحد العلامات الأدبية الدرامية على إدانة النازى . ثــم كــتب دراماــ (المرأة الشريفة جداً) UNE FEMME TROP HONNÊTE عام ١٩٥٥ م .

من أعماله الدرامية :

ـــ جسْرْ أوروبا ـــ ١٩٢٧ م	LE PONT DE L'EUROPE
ـــ باتشولى ـــ ١٩٣٠ م	PATCHOULI
ـــ هوتيل أطلس ـــ ١٩٣١ م	ATLAS - HÔTEL
ـــ إمرأة حرة ـــ ١٩٣٤ م	UNE FEMME LIBRE
ـــ الأرض دائرة ـــ ١٩٣٨ م	LA TERRE EST RONDE
ـــ خطيبو هافر ـــ ١٩٤٤ م	LES FIANCÉS DU HAVRE
ـــ الجندى والساحرة ـــ ١٩٥٥ م	LE SOLDAT ET LA SORCIÈRE
ـــ بوليفار دوران ـــ ١٩٦٠ م	BOULEVARD DURAND

(٣) مارسيل آشار MARCEL ACHARD

مـــن مـــواليد ١٨٩٩/٧/٥ م فى SAINTE - FOY - LÉS - LYON. مؤلف درامى فرنســـى بدأ حياته المسرحية كملقن ثم تحول إلى الصحافة . فى عام ١٩٦٠ م يصبح عضو الأكاديمـــية الفرنسية . كتب درامته الأولى عام ١٩٢٤ م . أبطاله يسبحون فى عالم الحُلم الخفيف ، ونهايات كوميدياتة سعيدة تماماً . من أشهر مسرحياته .

عام ١٩٢٩ م	JEAN DU LA LUNE
عام ١٩٣١ م	DOMINO
عام ١٩٣٤ م	PETRUS
عام ١٩٤٢ م	A MADEMOISELLE DE PANAMA

(٤) ANDRÉ OBEY
A SZINÉSZET TITKAIRÓL , SZINHÁZTUDOMÁNYI INTÉZET , BUDAPEST 1960 . P. 11 .

(٥) المرجع السابق . ص ٣٤

(٦) نفس المرجع السابق . ص ٤٤

(٧) نفس المرجع السابق . ص ٢٠

(١) جول رومان JULES ROMAINS

(١٨٨٥/٨/٢٦ ـــ ١٩٧٢/٨/١٤ م) شـاعر وكاتـب قصة ومؤلف درامى فرنسى . درس فى المدرسـة العلـيا للمعلمين ، وعمل مدرساً للفلسفة فى المدارس الثانوية . فى عام ١٩٣٦ م يُصبح سكـرتيراً لنـادى القلـم PEN CLUB . يقضى خمس سنوات ما بين ١٩٤٠ ، ١٩٤٥ م بـين الولايـات المتحدة والمكسيك حيث تُنشر أعماله هناك . أعظم إنـتاجه الفكرى ٢٧ مجلداً من القصص عنونها بـ LES HOMMES DE BONNÉ VOLONTÉ (الـرجال ذوو العـزيمة القويـة) . مـن دراماتـه الشـعرية دونوجو DONOGOO ، الدكتاتور LE DICTATEUR .

(٢) KARCSAI KULCSÁR ISTVÁN
JOUVET , GONDOLAT KÖNYKIADÓ , BUDAPEST 1974 . P. 5.

(٣) المرجع السابق . ص ١٤

(٤) ميشيل سان دينيس MICHEL SAINT - DENIS

(١٨٩٧/٩/١٣ م ـــ ؟) مخـرج فرنسى . بدأ حياته تلميذاً لجاك كوبو عام ١٩١٩ م . وهو قريب لكوبو . تأثر فى أعماله بمنهج الروسى ستانسلافسكـى عند زيارة مسرح الفن لـباريس . فى عام ١٩٣١ م يؤلف (فرقة الخمسة عشر) المسرحية التى تعمل بلا مناظر مسرحية أو ديكورات. ويمثلون أكثر من مسرحية للدرامى الفرنسى OBEY .

مـن نظـرياته فى فن التمثيل أن يعرف الممثل على وسائل ومقومات كثيرة فى المهنة ، مثل الارتجال والمايم والأكروبات والموسيقى .

يسافـر دينيس إلـى انجلـترا عـام ١٩٣٥ ، ويفتتـح فى لندن مدرسة للمسرح باسم (THEATRE STUDIO) .. استوديـو المسـرح . ويتابـع هناك الإخراج للمسرح الإنجلـيزى ، فيقدم مسرحيات (مكبث لشيكسبـير ، أوديب لسوفوكليس ، الشقيقات الثلاث لتشيكوف . ثم يعود إلى فرنسا فى أوائل الخمسينيات ليدير من عام ١٩٥٣ حتى عام ١٩٥٧ م المركز الدرامى للشرق فى استراسبورج CENTRE DRAMATIQUE DE L'EST , STRASBOURG .

KARCSAI KULCSÁR ISTVÁN (٥)

OP. CIT. P. 29 مصدر سبق ذكره . ص ٢٩

(٦) تينيسي وليامز TENNESSEE WILLIAMS

(١٩١٤/٣/٢٦ ـــ ١٩٨٣/٢/٢٥ م) شاعر وكاتب قصص ومؤلف درامي أمريكي . يـــنحدر مـــن أسرة متدينة فى الجنُوب . حصل على منحة روكفلر ROCKEFELLER لدراســـة فـــن كتابة المسرحية عام ١٩٤٠ . كتب أولى دراماته بعنوان (معركة الملائكة) BATTLE OF ANGELS التى سقطت سقوطاً ذريعاً . وأعاد كتابة نفس المسرحية عام ١٩٥٧ م مختاراً لها اسم (أورفيوس هابطاً ـــ ORPHEUS DESCENDING) . أول نجـــــاح درامـــــى مـــلحوظ لـــه تأتى به مسرحية (الحيوانات الزجاجية ـــ GLASS MENAGERIE عام ١٩٤٥ م ، وبها يبدأ مع الدرامي المعاصر آرثر ميللر ARTHUR MILLER فى خدمة المسرح الأمريكى المعاصر . درامات وليامز تعكس حياة ومشكلات الجنوب ، ومشاعر إنسان الجنوب .

تتوالى درامات وليامز . فيكتب المسرحيات التالية :

- A STREETCAR NAMED DESIRE , 1947
- SUMMER AND SMOKE , 1948
- THE ROMAN SPRING OF MRS . STONE , 1950
- THE ROSE TATTOO , 1951
- CAMINO REAL , 1953
- CAT ON A HOT TIN ROOF , 1955
- A VIEW FROM THE BRIDGE , 1955
- PERIOD OF ADJUSTMENT , 1960
- THE MILK TRAIN DOESN´T STOP HERE ANYMORE , 1963

ثم كتب وليامز عدة درامات تحت اسم :

- IN THE BAR OF A TOKYO HOTEL , 1969

وكتب رواية بعنوان

- EIGHT MORTAL LADIES POSSESSED, 1974

وكتب قصة ..

- MOISE AND THE WORLD OF REASON, 1975

وكتب كذلك (ذكريات) عن حياته .

- MEMOIRS, 1975

(٧) KARCSAI KULCSÉR ISTVÁN

مصدر سبق ذكره . ص ٧٠ OP. CIT, P. 70

(٨) چان چيرودو JEAN GIRAUDOUX

واحـــد من أعظم كُتاب القصة والدراما الفرنسية . عمل بالسلك الدبلوماسى الفرنسى فى وزارة الخارجية وبعض سفارات فرنسا بالخارج . يُقدم له المخرج الفرنســى لــوى چوڤيه قصته المعروفة (سيجفريد ــ SIEGFRIED) مُعـدّة دراميـا علـى المسرح . ويتبعها بأعمال أخرى لنفس الدرامى من إخراجه .

بتأثير من التغيّر الذى طرأ على القارة الأوروبية ، كتب عام ١٩٣٥ م درامته (لا حرب فى طـروادة بعد ذلك LA GUERRE DE TROIE N'AURA PAS LIEU) يعترض فيها على الحرب من واقع النسيج الإغريقى القديم ، كما يبدو من عنوان درامته .

من مؤلفاته الدرامية : (يوديت JUDITH عام ١٩٣١ م ، " إنترمـزو ، الفاصـل فـى المسرحية أو الموسيقى " INTERMEZZO عام ١٩٣٣ م ، حورية الماء ، LA FOLLE DE CHAILLOT عام ١٩٤٥ ، مجنون شايوه عام 1965 م) .

(٩) MOLIÈRE ET LA COMÉDIE CLASSIQUE, GALLIMARD PARIS, 1965.

(١٠) نفس المصدر السابق .

(١١) بول كلوديل PAUL CLAUDEL

(١٨٦٨/٨/٦ ــ ١٩٥٥/٢/٢٣ م) . شاعر وكاتب درامى فرنسى . أثرت الرمزية على أشعاره . يتعرف على الفلسفة الوضعية POSITIVISM (فلسفة كانط KANT) وهى الفلســفة الــتى تُعــنى بالظواهر والوقائع اليقينية فحسب فى إهمال لكل تفكير تجريدى فى

الأسـباب المطلقـة . فـي عـام ١٨٨٦ م ينحـاز إلى الكثلكة (المذهب الكاثوليكى CATHOLICISM) التى طبعت أعماله بعد ذلك بالشكل الدينى . لفّ العالم كموظف ديبلوماسـي ، ثـم يستقـر فـي برانچيـه BRANGUES بالقرب من مدينة جرينوبل GRENOBLE . فى عام ١٩٤٦ يُختار عضواً بالأكاديمية الفرنسية . نسيج دراماته يدور فى العادة حول العقيدة والحب والصراع بينهما .

أهم دراماته (الحذاء الحريرى LE SOULIER DE SATIN) كتبها بين أعوام ١٩١٩ ، ١٩٢٩ م .

(١٢) ألفريد دى موسّية ALFRED DE MUSSET

(١٨١٠/١٢/١١ ــ ١٨٥٧/٥/٢ م) شاعر ومؤلف درامى فرنسى . ينحدر من أسرة أدبية . بدأ رومانتيكياً عام ١٨٢٨ م فى رحـاب ڤكتـور هوجـو VICTOR HUGO وانفصل عام ١٨٣٨ م عن الـرومانتيكية"بعد أن كفر بها فى اختلاف مع الرومانتيكية على الوظـيفة الإجتماعية للشاعر . بحث عن المطلق فى الحب وعاش من عام ١٨٣٣ إلى عام ١٨٣٥ هذه الحياة المطلقة مع الكاتبة چورج صاند كاتبة القصة الفرنسية (GEORGE SAND) .(١ / ٧ / ١٨٠٤ ــ ٨ / ٦ / ١٨٧٦ م) . يُختار ألفريد دى موسيه عضواً بالأكاديمية الفرنسية فى عام ١٨٥٢ م .

تسقط أولى دراماته للمسرح LA NUIT VÉNITIENNE الـتى كتبها عام ١٨٣٠ م . ولا تصعد أعماله على المسرح إلا فى السنوات الأخيرة من حياته وبعد موته .

(١٣) KARCSAI KULCSÁR ISTVÁN

مصدر سبق ذكره . ص ١٥٠ OP. CIT, P. 150

جان ڤيلار JEAN VILAR

(١) يوهان أوجست استرندبرج JOHAN AUGUST STRINDBERG (٢ / ١ / ١٨٤٩ ــ ١ / ٥ / ١٩١٢ م) كاتـب قصـة ورواية ودرامات . بدأ حياته مدرساً أثناء دراسته للآداب والطب فى غير انتظـام . ثـم عمـل موظفاً بالتلغراف ، والتحق بمدرسة التمثيل المسرحى ، بعدها عمل كصحفى . من عام ١٨٧٤ إلى عام ١٨٨٢ م اشتغل بالمكتبة الملكية

السويدية . ثم بدأ فى نشر كتاباته الأدبية . عاش فى الفترة من ١٨٨٣ حتى ١٨٨٩ م بين باريس وسويسرا . تأثر بعدة تيارات أدبية مثل الإشتراكية والسّلامية (اللاعنفية PACIFISM) وبالتيار الفلسفى الإلحاد ATHEISM .

يفشل زواجه الأول فى الفترة من ١٨٧٩ إلى ١٨٩١ م ، وهو ما يسبب له كراهية وعدواة قطيعة لجنس المرأة ، ينتقل معها إلى الإرتماء فى أحضان فكرة (الإنسان الأقوى أو السوبرمان عند نيتشه ÜBER - MENSCH . ويغادر السويد مرة ثانية فى الفترة من عام ١٨٩١ حتى عام ١٨٩٦ م ويتزوج للمرة الثانية . لكن سرعان ما يفشل هذا الزواج مرة ثانية فى الفترة من ١٨٩٣ حتى ١٨٩٧ م ، الأمر الذى يعكس على كل أعماله المسرحية بلا جدال .

يعود إلى السويد عام ١٨٩٦ م فيعيش فى استوكهلم STOCKHOLM ويتزوج . ويفشل ثالثة هذا الزواج فى الفترة من ١٩٠١ إلى ١٩٠٤ م .

فى عام ١٩٠٧ م يقدم أعماله الدرامية فيؤسس مسرحاً صغيراً تحت اسم المسرح الحميمى (INTIMA TEATERN) .

أولى أعماله الدرامية (السيد أولوف MÄSTER OLF) كتبها عام ١٨٨١ م ، دراما تاريخية على غرار كلاسيكيات شيكسبير وشيللر SCHILLER . ولم تصعد هذه الدراما على خشبة المسرح تمثيلاً إلا بعد عشر سنوات على كتابتها . ثم كتب مسرحية (زوجة الفارس بِنْجِتْ HERR BENGTS HUSTRU) عام ١٨٨٢ م . ثم كتب (سفر بيرس السعيد LYCKO PERS RESA) فى عام ١٨٨٢ م أيضاً .

وبتأثير من إخفاقه الدائم مع المرأة يكتب درامته الشهيرة (الأب FARDEN) عام ١٨٨٧ م ، ويتبعها بدراما (مس جوليا FRÖKEN JULIE) عام ١٨٨٨ م ، والدرامتان من ذات الفصل الواحد الطويل .

ما بين أعوام ١٨٩٨ ، ١٩٠١ يكتب درامته (إلى دمشق — TILL DAMASKUS) . ثم يكتب دراما (رقصة الموت) DÖDSDANSEN ما بين أعوام ١٩٠١ ، ١٩٠٢ تحت تأثير الطبيعية لإبراز العلاقة بين الرجل والمرأة بوجهة نظره التراجيدية المأساوية . وتنتهى

درامته (إلــى دمشق) ، ودرامتــه (لعبة حلم ETT DRÖMSPEL) التى كتبها عام ١٩٠٣ م إلى المذهب التعبيرى ، بالإضافة إلى العناصر الطبيعية فى كل منهما . ومثّل الجانب التعبيرى فيهما بذوراً للمذهب الذى لم يكن قد انطلق بعد .

(٢) T. S. ELIOT

توماس ستيرنز إليوت (٢٦ / ٩ / ١٨٨٨ ــ ٤ / ١ / ١٩٦٥ م) شاعر وناقد ودرامى انجلــيزى من أصل امريكى . غادر أجداده فى القرن السابع عشر من انجلترا إلى بوسطن . أبوه رجل أعمال وأمه شارلوت ستيرنز CHARLOTTE S. ابنة أحد أغنياء بوسطن . فى عــام ١٩١٠ يُــنهى دراسته بجامعة هارڤارد HARVARD . ويُكمل تعليمه لمدة عامين ١٩١١ ، ١٩١٢ بجامعــة السوربون فى باريس . ثم يتابع تعلّم الفلسفة فى جامعة هارڤارد مرة ثانية . وفى عام ١٩١٣ م صيفاً فى ألمانيا . فى عام ١٩١٤ م يسافر إلى انجلترا ، ويظل لمــدة عــامين يــدرس ويستمع إلــى محاضرات الفلسفة فى كلية ميرتون MERTON COLLEGE .

يقيم بدءاً من عام ١٩١٥ م فى لندن ليُدرّس الفرنسية واللاتينية والرسم والجغرافيا والتاريخ والرياضــيات فى مدرســة هايجيت HIGHGATE . ويشتغل بعد ذلك بالصحافة . حتى يحصل عام ١٩٤٨ م على جائزة نوبل NOBEL .

من أهم أعماله

ديوان شعر	- PURFROCK AND OTHER OBSERVATIONS
	- ARA VOS PREC
	- THE WASTE LAND
دراما ــ ١٩٣٠ م	- ASH WEDNESDAY
	- A SWEENY AGONISTES
	- THE ROCK
دراما ــ ١٩٣٥ م	- A MURDER IN THE CATHEDRAL
دراما ــ ١٩٣٩ م	- THE FAMILY REUNION
دراما ــ ١٩٥٠ م	- THE COCTAIL PARTY

(٣) تأسس المسرح القومى الشعبى فى باريس عام ١٩٢٠ م .
قامت خطة المسرح على عرض الكلاسيكيات بأسعار شعبية للشعب كجزء من خطة التنمية الثقافـــية المسرحية للجماهير . وليلتف حول المسرح أكبر عدد من الهيئات والعمال ذوى الدخل المحدود . لكن هذا الهدف لم يحقق مساره على يد فيرمين چيمييه مديره الفنى المسئول آنذاك ، نظراً لتحكم الأحوال الرأسمالية .
فى عـــام ١٩٣٥ يُلغى المسرح لعدم تمكنّه من الوصول إلى أهدافه . وتظل فرقته بعد ذلك تعمل بين الحين والحين فى مناسبات قليلة ، ولتُقدّم بعض العروض المسرحية التى لم تكن تحمل فكرة الشعبية فى الفن . وما هو خروج على خط المسرح ومنهجه المحدد . وظل الحال هكذا حتى عُين چان ڤيلار مديراً للمسرح فى عام ١٩٥١ م .

(٤) جيرار فيليب GÉRARD PHILIPE

(٤ / ١٢ / ١٩٢٢ ــ ٢٥ / ١١ / ١٩٥٩ م) من مواليد مدينة (كان CANNES)، توفى فى باريس . بعد أن أصبح نجماً سينمائياً كان يلتزم كل سنة بدور مسرحى على الأقل فى الموسم المسرحى . لم يترك عضوية المسرح حتى وفاته . على خشبة المسرح مثّـــل أدوار (كاليجولا) لألبير كامى ، (المجنون) لدستويفسكى إعداداً فى المسرح والسينما . منذ عام ١٩٥١ م وهـــو عضـــو ممثل بالمسرح القومى الفرنسى ، وتلميذ مخلص لڤيلار . كما مثّل (السيد) لكورنى ، ودور برنس ڤون هامبورج لكلايست ، وريتشارد الثانى لشيكسبيـــر ، و (روى بلاس) لڤكتور هوجو فى مسرحية بنفس الإسم .

(٥) JEAN VILAR
DE LA TRADITION THÉÂTRALE , L'ARCHE , PARIS , 1955 .

(٦) أوجد مسرح ڤيلار هذه القاعدة العادلة فى تاريخ المسرح العالمى ، بالنسبة لكتابة أسماء الممثلين فى برنامج العرض أو فى إعلانات وملصقات الدعاية . وجاءت أسماء ممثليه بترتيب الحروف الأبجديـــة . فـــتخلص ممـــا كانت تُعانى منه المسارح المجاورة له من متناقضات ومناقشات وسفســـطات تافهة حول مشكلة الإعلان عن المسرحية . ولعل هذا النظام الدقيق يمكن أن يفيد منه عدد كبير من المسارح العربية التى تعانى اليوم من المشكلة ذاتها .

(٧) إدوارد جوردون كريج EDWARD GORDON CRAIG

(١٦ / ١ / ١٨٧٢ ــ ٢٩ / ٧ / ١٩٦٦ م) . ممـثل ومخرج ومصمم مناظر انجليزى . ابن الممثلة الإنجليزية إلين تيرى ELLEN TERRY . كان كريج أول من أعلن أن المسرح لا يرتبط بالأدب ، أو ينتمى إلى الحقيقة الطبيعية . الإخراج عنده فن منفصل عن الجميع . وهـو أول مـن أدخل التيارات الحديثة فى فن الإخراج المسرحـى بالنسبة لشكل خشبة المسـرح . لكنه فى معاداته للطبيعة فى المسرح NATURALISM وقع كثيراً فى الشكلية (أى فى التمسك الشديد بالأشكال الخارجية FORMALISM) .

(٨) قنسطنطين سرجايفتش ستانسلافسكى
KONSZTANTIN SERGEJEVICS STANISLAVSKI

(١٧ / ١ / ١٨٦٣ ــ ٧ / ٨ / ١٩٣٨ م) . ممـثل ومخرج روسى ، وصاحب نظريات فى فن التمثيل . كتب كثيراً من الكتب الفنية التى تُدرّس الآن فى أكاديميات الفنون فى العالم. أخـرج مسرحيـات تشيكـوف ، موليـير ، جـوركـى ، جـوجول ، شيكسبـير ، جريبيادوف ALEKSANR SERGEJEVICS GRIBJEDOV (١٥ / ١ / ١٧٩٥ ــ ١١ / ٢ / ١٨٢٩ م) ، دانتشنكو .

(٩) جاستون باتى GASTON BATY

(٢٦ / ٥ / ١٨٨٥ ــ ١٣ / ١٠ / ١٩٥٢ م) مؤلف درامى ومخرج ومهندس ديكور مسرحى فرنسى . عمل من عام ١٩٢٤ حتى عام ١٩٢٨ م فى استوديو الشانزليزيه STUDIO DES CHAMPES ÉLYSÉES
ثم اشتغل مديراً لمسرح الأفينيو THÉÂTRE DE L'AVENUE . فى عام ١٩٣٠ عُيّن مخرجاً أول بمسرح مونبارناس THÉÂTRE MONTPARNASSE .
تأثر كثيراً بمذهب المخرج الإنجليزى جوردون كريج وكتب كثيراً من الكتب الفنية .

(١٠) فرانسوا چوزيف تالما FRANçOIS - JOSEPH TALMA

(١٥ / ١ / ١٧٦٣ ــ ١٩ / ١٠ / ١٨٢٦ م) ممثـل فرنسى تخصص فى التراجيديات. عمـل فى مسرح الكوميدى فرانسيز ، واشتهر بالأداء التمثيلى والإلقاء الرفيع . عمل بفن البانتومايم .

(١١) أندريا أنطوان **ANDRÉ ANTOINE**

(٣١ / ١ / ١٨٥٨ — ١٩ / ١٠ / ١٩٤٣ م) ممثل ومخرج ومدير مسرحي فرنسي . ينتمي إلى أسرة من طبقة العمال . عمل في كثير من فرق الهواة . ثم كوّن المسرح الحر الفرنسي THÉÂTRE LIBRE في ٣٠ مارس ١٨٨٧ م . ارتبط أنطوان بتعاليم المذهب الطبيعي عند إميل زولا EMILE ZOLA .

(١٢) فيرمين جيمييه **FIRMIN GÉMIER**

(٢١ / ٢ / ١٨٦٩ — ٢٦ / ١١ / ١٩٣٣ م) . مخرج وممثل مسرحي فرنسي . بدأ حياته الفنية ممثلاً في عام ١٨٨٨ م في مسرح بل ڤيل THÉÂTRE DE BELLVILLE. في عام ١٨٩٢ م انتقل إلى المسرح الحر بقيادة أندريا أنطوان . وهناك أدّى عشرين دوراً في ثلاث سنوات فقط . بعدها بدأ العمل في الإخراج المسرحي . اشتهر في منهج إخراجه بتحريك المجموعات الكبيرة على خشبة المسرح . في عام ١٩٠٣ م أخرج في سويسرا حيث أشرك ٢٤٠٠ شخصاً في عرض مسرحي تقدم لمهرجان ڤود كانتون VAUD KANTON FESTIVAL .

في عام ١٩٢٠ م أسس فيرمين جيمييه المسرح القومي الشعبي الفرنسي وأداره . من تلامذته المخرج الفرنسي جاستون باتي ، والمخرج المصرى الأستاذ زكي طليمات .

(١٣) ڤسڤولد أميلياڤتش مايرهولد **VSEVOLOD EMILJEVICS MEJERHOLD**

(٩ / ٢ / ١٨٧٤ — ٢ / ٢ / ١٩٤٠ م) مخرج سوڤيتي . درس في مدرسة دانتشنكو لفن التمثيل . بدأ حياته الفنية عام ١٨٩٨ م في مسرح الفن بموسكو . استهواه التجديد في خشبة المسرح . في اعتناق لجمالية الرمز يتجه نحو (التياترالية) في منظور الإخراج المسرحي . أخرج درامات ماترلنك ؛ استرندبرج ، إبسن ، جوركي ، جرهارت هاوبتمان GERHART HAUPTMANN . (١٥ / ١١ / ١٨٦٢ — ٦ / ٦ / ١٩٤٦ م) . في عامي ١٩٠٦ ، ١٩٠٧ م عمل مخرجاً أول لمسرح كوميسّار چيڤاسكايا KOMISSARZSEVSZKAJA .

ومــــن عــام ١٩٠٨ حــتى عــام ١٩١٤ م عمــل فى مســـرح أوبـــرا مارينسكى MARIINSZKIJ . يؤسس مسرحاً فى عام ١٩٢٠ م ويقوده حتى عام ١٩٣٨ م .

(١٤) ألكسند ياكوفْلِفتش تايروف ALEKSANDR JAKOVLEVICS TAIROV

(٦ / ٧ / ١٨٨٥ ـــ ٢٥ / ٩ / ١٩٥٠ م) . مخرج مسرحى سوفيتى . بدأ حياته الفنية ممثــلاً عــام ١٩٠٥ م فــى كييــف KIJIV . فــى عام ١٩١٣ يُعين مخرجاً فى مسرح (ماردچانوف الحر MARDZSANOV) وفى العام التالى سنة ١٩١٤ م يؤسس مع زوجته كُونِنْ KOONEN المسرح الصغــير فى موسكو . ويقدم على هذا المسرح روائع الأدب الدرامــى العالمى (زواج فيجارو ـــ بومارشيه ، سيرانو دى برجراك ـــ إدمون روستان ، فيدرا ـــ راسين) . يقدم عام ١٩٣٠ م برخت لأول مرة فى الإتحاد السوفيتى بدرامته أوبرا الشــحات أو أوبــرا الثلاث بنات DIE DREIGROSCHNOPER . تتمركز نظرية الإخراج عنده فى (مسرحة المسرح) فى تضاد واضح وصريح مع الطبيعة .

ترك كثيراً من الدراسات النظرية فى الفن المسرحى .

* ملاحظات مخرج ـــ ١٩٢١ م   1. ZAPISZKI REZSISSZJORA

* مسرح ومؤلف درامى ـــ ١٩٤٧ م   2. TYEATR I DRAMTURGY

* سيرة ذاتية ـــ ١٩٢٨ م   3. AUTOBIOGRAFIJA

(١٥) الباليه الروسى

يصـــل فن الباليه فى الإتحاد السوفيتى إلى مستوى عالمى فى بدايات سنوات القرن العشرين . على الأساس الذى وضعه الفرنسى الأصل ، الروسى ماريوس باتيبا MARIUS PETIPA فى بيترڤار PÉTERVÁR . إذ أسس الباليه الروسى من ١٨٠ عضواً راقصاً ، وظل يعمل لمدة ٥٦ عاماً قدّم خلالها ٥٧ عرضاً للباليه يُقدم أغلبها حتى اليوم .

(١٦) فرانسيسك سرسى FRANCISQUE SARCEY

(١٨٢٨ ـــ ١٨٩٩ م) ناقد فرنسى . عمل ناقداً لمجلة TEMPS لمدة ثلاثين عاماً .

(١٧) جورج الثانى ماينِنجن II. GEORGE MEININGEN

(١٨٢٦ ـــ ١٩١٤ م) . يُعزى إليه حماسه فى انبثاق حركة إصلاح مسرحى . مخرج

ومهـــندس ديكـــور مســـرحى . تميزت عناصر حركة الإصلاح فى برنامج درامى أدبى من المسرحيات (شيكسبـــير . جـــوته ، كـــلايست ، شيللر ، موليير). وإيجاد لعبة التمثيل الجماعـــية مـــن المـــثلين المهرة (كاينـــز KAINZ ، برناى BARNAY ، ماتكوفسكى MATKOWSKY) وتشريح مشاهـــد المجموعـــات تشريحـــاً دقيقاً . إضافة إلى البحث التاريخى لثبت الأحداث وتاريخية الإكسسوار . ثم بدء نسخة الإخراج العلمية .

(١٨) إدجار ألان بو EDGAR ALLAN POE

(١٩ / ١ / ١٨٠٩ ـــ ٧ / ١٠ / ١٨٤٩ م) شـــاعر وروائى وناقد أمريكى . ابن ممثل وممـــثلة مـــــن جـــــوالّى المســـرح المتجـــول فى الجنوب . تأثر بأشعار كل من بودلير BAUDELAIRE ، ميلارميه MALLARMÉ .

(١٩) فلاچيمير سوكلوف VLAGYMIR SOKLOV

ممثل ومخرج فرنسى من أصل روسى . عاش وعمل فى فرنسا .

(٢٠) هنرى فرانسوا بك HENRY - FRANçOIS BECQUE

مؤلف درامى فرنسى

(٢١) إدمون روستان EDMOND ROSTAND

(١ / ٤ / ١٨٦٨ ـــ ٢ / ١٢ / ١٩١٨) شاعر ومؤلف درامى فرنسى . كتب درامته (سيرانو دى برجراك CYRANO DE BERGRAC) عام ١٨٩٨ م عن أصل درامته A LES BURGRAVES التى سقطت سقوطاً ذريعاً عند تقديمها لأول مرة . من أعماله الدرامية :

القصاصون ـــ ١٨٩٤ م	1. LES ROMANES QUES
أميرة الشرق ـــ ١٨٩٥ م	2. LA PRINCESSE LOINTAINE
النسر الصغير ـــ ١٩٠٠	3. L´AIGLON .
إمرأة السامرية	4. LA SAMARITAINE

(٢٢) جوتهولد أفرايم ليسنج GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

(٢٢ / ١ / ١٧٢٩ ـــ ١٥ / ٢ / ١٧٨١ م) . مؤلف درامى ودراماتورج وناقد ألمانى .

مؤســـس الجمالية الواقعية . عمل فى الفترة من ١٧٦٧ إلى ١٧٦٩ م دراما تورج لمسرح هامبورج .

(٢٣) سير هنرى إرڤنج SIR , HENRY IRIVNG

(٦ / ٢ / ١٨٣٨ ــ ١٣ / ١٠ / ١٩٠٥ م) . اسمه الأصلى جون برودريب JOHN BRODRIBB . من أعظم الممثلين الإنجليز الذين تخصصوا فى أدوار مسرح شيكسبـــير . عمل مديراً مسرحياً كذلك .

(٢٤) داڤيد جاريك DAVID GARRICK

(١٩ / ٢ / ١٧١٧ ــ ٢٠ / ١ / ١٧٧٩ م) مـــن المـــثلين المتخصصـــين فى الأدوار الشيكسپـــيرية . أدار مسرح درورى لين DRURY LAINE فى لندن لمدة ثلاثين عاماً .

(٢٥) لوب دى ڤيجا LOPE DE VEGA

(٢٥ / ١١ / ١٥٦٢ ــ ٢٧ / ٨ / ١٦٣٥ م) مؤلـــف درامى أسبانى فى عصر النهضة الأوروبى . كتب أولى دراماته وهو فى سن الثانية عشر . تتراوح الدرامات التى كتبها مابين ١٥٠ ، ١٨٠ دراما للمسرح ، وفقاً لآراء المؤرخين .

(٢٦) دكتور كاليجارى DR. CALIGARI

فيـــلم ســـينمائى ظهر فى عام ١٩١٩ م من إخراج السينمائى المخرج الألمانى روبرت فاينه ROBERT WEINE . كـــان أول الأفلام التعبيرية فى السينما ، وأثار الفيلم اهتمامات بالغة بالنسبة لحركة التعبيرية فى الفن السابع .

(٢٧) أونورى دى بلزاك HONORÉ DE BALZAC

(٢٠ / ٥ / ١٧٩٩ ــ ١٨ / ٨ / ١٩٥٠ م) كاتـــب قصة فرنسى . أبوه BALSSA ضابط فى الجيش الفرنسى . زار بعض محاضرات فى تاريخ الأدب بجامعة السوربون .

(٢٨) ماكس راينهاردت MAX REINHARDT

(٩ / ٩ / ١٨٧٣ ــ ٣١ / ١٠ / ١٩٤٣ م) مخـــرج مسرحى نمساوى . عمل فى بداية حياته الفنية مساعداً للمخرج الألمانى أوتو براهم OTTO BRAHM (٥ / ٢ / ١٨٥٦ ــ ٢٨ / ١١ / ١٩١٢ م) . مـــن ١٩٠٣ م يصبح المخرج الأول ومدير المسرح الألمانى

(الدويتش DEUTSCHES THEATER) . يهاجر إلى أمريكا أمام بطش النازية . عمل آخر أيامه بالإخراج السينمائى . تقوم مدرسته فى المسرح على الإستعانة بالفنون التشكيلية وقواعد الجماليات فيها . لم يهتم كثيراً فى إخراجه بالمحافظة على القيمة الأدبية للدراما ، وما هو أحد أسباب النقد الموجّه إلى منهجه .

(٢٩) جون ملنجتون سنج JOHN MILLINGTON SYNGE

(١٦ / ٤ / ١٨٧١ — ٢٤ / ٣ / ١٩٠٩ م) مؤلف درامى إيرلندى . ينحدر من أسرة إقطاعــية . أنهى دراسته فى كلية ترينتى TRINITY COLLEGE فى دبلن DUBLIN . اكتسب خبرته من سفراته إلى أوروبا الغربية وبخاصة باريس . صعدت دراماته بنجاح منقطع الــنظير عــلى مسرح (أبى) فى دبلن ABBEY THEATRE . أبطال دراماته بين فكّى الرحا على الدوام . أهم دراماته

— ظل الوادى المُنعزل — ١٩٠٣ م 1. THE SHADOW OF THE GLEN

— الراكبون إلى البحر — ١٩٠٤ 2. A RIDERS TO THE SEA

مسرحية من ذات الفصل الواحد للصراع بين الإنسان والطبيعة فى صورة غنائية تراجيدية .

— بطل العالم الغربى — ١٩٠٧ 3. THE PLAYBOY OF WESTERN WORLD

(٣٠) فيديريكو جارسيا لوركا FEDERICO GARCIA LORCA

(٥ / ٦ / ١٨٩٨ — ١٩ / ٨ / ١٩٣٦ م) شاعر ودرامى أسبانى . ينحدر من أب ثرى وأم مُدرسة . أنهى دراسته فى غرناطة GRANADA .. الدراسة الثانوية ودراسة القانــون . اســتمع فى صــغره إلى الأغانى الشعبية الأندلسية وتأثر بها أيّما تأثر . تتفاعل فى أعماله عناصر العربية والمسيحية والرومانية . درس حياة الغجر المساكين ،جمع الأغانى والمأثورات الشعبية .

فى عام ١٩١٩ م ينتقل إلى العاصمة مدريد MADRID لينــتهى من دراسة الآداب . ويتصل هــناك اتصالاً مباشراً بالفنان التشكيلى الأسبانى سلفادور دالى SALVADOR DALI . ثم يسافر إلى كوبا وإلى الولايات المتحدة الأمريكية فى سنتى ١٩٢٩، ١٩٣٠ م . وبعد العودة

يزلــف فرقة مسرحية باسم (LA BARRACA) لتقدم الكلاسيكيات الأسبانية ، ويلف مع الفرقة الريف الأسباني مقدماً عروضها للناس الشعبيين . أهم أعماله الدرامية :

ــ عُرس الدم ــ ١٩٣٣ م	1. A BODAS DE SANGRE
ــ يرما ــ ١٩٣٥ م	2. YERMA
ــ بيت برناردا ألبا ــ ١٩٣٦ م	3. A CASA DE BERNARDA ALBA

* * *

ثانياً : **V. E. MEJERHOLD**

الروس والسوفيت ـ فسفولد أميلياڤتش مايرهولد

(١) إيڤــان ميهــا يلــوڤــتش مـــوسكـــڤين IVAN MIHAJLOVICS MOSZKVIN

(١٨/٦/ ١٨٧٤ ــ ١٦ / ١ / ١٩٤٦ م) . ممثل سوڤيتي حائز على جائزة الدولة . أدار مسرح الفن من عام ١٩٤٣ م . اشتهر بأدوار الشخصيات الروسية المحلية . مثل درامات تشيكــوڤ ، جــوركي ، ليو تولستوي L. TOLSTOI . أخرج بعض الدرامات في وقت متأخــر ، مــن بينهــا (العصفــور الأزرق لماترلنــك ، شهر في الريف للشاعر الروسي تورجنيڤ) .

(٢) فلاچيمير فلاچيميروڤتش مايا كوڤسكي

VLAGYIMIR VLAGYIMIROVICS MAJAKOVSZKIJ

(٧ / ٧ / ١٨٩٣ ــ ١٤ / ٤ / ١٩٣٠ م) شاعر روسي . تعلم مرحلة الدراسة الثانوية في كوتايس KUTAISZ . والداه أصلاً من جورزيا GRUZIA . ما بين سنتي ١٩٠٨ ، ١٩١٠ م يلعب دوراً هاماً في الحركة العمالية إذ كان أحد أعضاء حزب البولشفيك الذي كان يُعد للثورة وأحد دعاياتها الكبرى . تعرض للسجن عدة مرات ، وللسجن الإنفرادي كذلــك . التحق بمعهــد الفــنون التطبيقــية في موســكو ، وانضم لحركة المستقبلية . FUTURISM

بـــدأت أشـــعاره فى الظهور عام ١٩١٢ فى تأثر بالحركة المستقبلية التى نشأت فى إيطاليا ١٩١٠ م وتمــيزت بالدعوة إلى إجتناب التقليد ومحاولة التعبير عن الطاقة الديناميةالمميزة للحياة المعاصرة .

فى الفترة من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٠ م سافر سبع مرات إلى الخارج متوجهاً إلى أوروبا الغربية والولايــات المتحدة والمكسيك . وتقابل مع الفنانين العالميين بيكاسو PICASO وأرجون ARAGON وديبجو ريفــيرا DIEGO RIVERA وغيرهم . كتب الحوار لأول فيلم سوفيتى فى تاريخ السينما . ومثل دور البطولة فى الفيلم غير الناطق طبعاً .

أهم دراماته : سبق ذكرها فى الأحداث الهامة فى حياة مايرهولد من نفس الباب .

(٣) فوسفولد فيتليافتش فيشنيافسكى VSZEVOLOD VIALJEVICS VISNYEVSZKIJ

(٢١ / ٢ / ١٩٠٠ — ٢٨ / ٢ / ١٩٥١ م) كاتــب درامــى سوفيتى . ظهرت أولى كــتاباته عام ١٩٢٠ م عن الحرب الأهلية التى عاش أحداثها دقيقة بدقيقة . وحوّل معارفه الحياتية إلى درامات محلية . وأهم هذه الدرامات :

— جيش الفرسان الأول — ١٩٢٩ م — 1. PERVAJA KONNAJA

— التراجيديا المتفائلة — ١٩٣٢ — 2. OPTYIMISZTICSESKAJA TRAGEGYIJA

— لا يُنسى — ١٩١٩ — 3. NYEZABIVAJEMIJ

— الضربة القاضية — ١٩٣١ — 4. POSZLEDNIJ RESITYELNI

— الحرب بهدوء — ١٩٣٢ — 5. NA ZAPADE BOJ

— عند أسوار ليننجراد — ١٩٤٣ — 6. U SZTEN LENINGRADA

(٤) معمل مايرهولد — PÉTRDI NAGY LÁSZLÓ MEERHOLD MÜHELYE , GONDOLAT, BUDAPEST, 1981. P. 5.

(٥) المصدر السابق . ص ٦ — IBID. P. 6

(٦) نفس المصدر السابق . ص ٣٤ — IBID. P. 34

(٧) تشارلس ڤان ليبرج CHARLES VAN LERBERGHE

(٢١ / ١٠ / ١٨٦١ — ٢٦ / ١٠ / ١٩٠٧ م) شاعــر وروائــى وكــاتب درامــى

بلچيكى . يكتب باللغة الفرنسية . من أسرة ثرية . تأثر بشعر ميلارميـــه MALLARMÉ وماترلنك MAETERLINCK . أهم أعماله الدرامية مسرحية PAN (بان) التى كتبها عام ١٩٠٦ م

(٨) ڤاليرى بروسوڤ — VALERIJ BRJUSZOV

NYENUZSNAJA PRAVDA

(٩) فرانك ڤيديكند — FRANK WEDKIND

(٢٤ / ٧ / ١٨٦٤ ــ ٩ / ٣ / ١٩١٨ م) . شـــاعر ومؤلف درامى ألمانى . أمه تنحدر مـــن أصـــل مجرى . قضى طفولته فى سويسرا . ثم سافر إلى باريس ولندن وميونيخ . عمل بالصحافة ، ثم سكرتيراً للسيرك . مارس الإخراج فى كاباريه ميونيخ (الأحد عشر جلاد) DIE ELF SCHARFRICHTER و MÜNCHEN KABARÉ .

ناهض دراماتورجية الطبيعية فى ١٩ دراما كتبها للمسرح ، ووقف منها موقفاً مُعادياً صريحاً. استعمل التعبيرية فى مسرحه . وكـــان مـــن رواد الطليعـــة (الأبســـرد ABSURD) . شخصيات مسرحه تتأرجح بـــين عالمـــى الشيطانية والبوهيمية (مجرمون ، فتيات شوارع ، أفـــاقون ونصّابون) . لذلك تعرضت مسرحيات كثيرة من انتاجه إلى التوقف عن الصعود على المسرح .

أهم دراماته .

ــ صحوة الربيع ــ ١٨٩١ م	1. FRÜHLINGS ERWACHEN
ــ روح الأرض ــ ١٨٩٥ م	2. ERDGEIST
ــ ماركيز كيث ــ ١٩٠١ م	3. DER MARQUIS VON KEITH
ــ موسيقى ــ ١٩٠٦ م	4. MUSIK.

(١٠) ريتشارد ڤاجنر — RICHARD WAGNER

(٢٢ / ٥ / ١٨١٣ ــ ١٣ / ٢ / ١٨٨٣ م) . شاعر وموسيقى درامى ألمانى . بعد أن عمل فى تاريخ الموسيقى وكتابة الدراما ، تحول إلى الإصلاح فى الإخراج المسرحى . صاحب نظرية GESAMMTKUNSTWERK التى تحقق الإنسجام بين العناصر الثلاثة فى السمع

والبصـــر والفهـــم . جرّب نظريته فى مسرح بيرويت BEYREUTH . أول من استعمل ستارة المقدمة المنطوية من الجانبين فى مسرح بيرويت .

(١١) نيكولاى ڤاسلياڤتش جوجول NYIKOLAJ VASZILJEVICS GOGOL

(١ / ٤ / ١٨٠٩ ـــ ٤ / ٣ / ١٨٥٢ م) . كاتب درامـــى روســـى . أبـــوه كـــاتب للكوميديات وشاعر يكتب باللغة الأوكرانية . بدأ الكتابة فى مرحلة الدراسة الثانوية . كتب عـــدة مشاهـــد كوميدية ، ورسم كثيراً . سافـــر إلى ليبك LÜBECK ، ترافـــامنـــدا TRAVEMÜNDE ، هامبورج HAMBURG . ثم عاد إلى بيترڤـــار . اشتغل بالوظيفة الحكومية . تعـــرّف بعد ذلك على الشاعر الروسى بوشكين PUSKIN وعلى أكساكوڤ AKSZAKOV .

عُين فى عام ١٨٣٤ م مدرساً بجامعة بيترڤار . وفى العام التالى ١٨٣٥ م يترك وظيفة الجامعة ويتفرغ للأدب .

يســـافر عام ١٨٣٦ م إلى باريس وروما . وفى عام ١٨٤٨ م يحج إلى ياروشاليم . فى نهاية حياته يبتعد عن الحركة الديمقراطية فى المجتمع الروسى نتيجة أعماله الأدبية والساتيرية التى فضحت مجتمعه .

أهم أعماله الدرامية :

ـــ المفتش العام ـــ ١٨٣٦ م	1. REVIZOR
ـــ الخُطبة ـــ ١٨٣٣ م	2. ZSENYTYBA

أثـــرت كتاباتـــه فى خلفائه مـــن الشعـــراء والـــروائيين دستويفسكـــى ، جـــونتشاروڤ GONCSAROV ، تورجنيڤ TURGENYEV ، بولجاكوڤ BULGAKOV .

(١٢) الكسندر سرجيفتش بوشكين ALEKSZANDR SZERGEJEVICS PUSKIN

(٦ / ٦ / ١٧٩٩ ـــ ١٠ / ٢ / ١٨٣٧ م) شـــاعر روسى . اعتز دائماً بشجرة عائلته MOJA RODOSZLOVNAJA . أبـــوه من أسرة نبيلة . والد جد أمه أفريقى . أهم دراماته :

١ ـــ بوريس جودونوڤ ـــ ١٨٢٥ م	1. BORISZ GODUNOV

— الضيف الثقيل — ١٨٣٠ م 2. KAMENNI GOSZTY

— موزارت وساليرى — ١٨٣٠ م 3. MOZART I SZALIERI

— الفارس البخيل — ١٨٣٠ م 4. SZKUPOJ RICAR

— مشاهد من عصر الفرسان (١٨٣٥) S. SZCENI IZ RICARSZKIH VREMJON

(١٣) ميهائيل يوريافتش لارمنتوف MIHAIL JURJEVICS LERMONTOV

(١٥ / ١٠ / ١٨١٤ — ١٧ / ٧ / ١٩٤١ م) روائى وشاعر روسى وكاتب درامى .
ربّته جدته — بعد وفاة والده الضابط بالجيش — فى أحد قصور قرية تارهاني TARHANI.
مـــن عام ١٨٣٠ م يلتحق بالجامعة فى موسكو . فى عام ١٩٣٢ يدخل الكلية الحربية فى
سانت بيترڤار ويتخرج فيها ضابطاً عام ١٩٣٤ م .
بدأت أشعاره وكتاباته فى الظهور من عام ١٩٣٠ م . تأثر فى أشعاره برومانتيكية بوشكين .
ترجم أشعار بايرون BYRON وشيللر SCHILLER إلى الروسية . أشعاره تنادى بالحرية
والانعتاق وتُعلن كراهية الاستعباد .

(١٤) معمل مايرهولد .
مصدر سبق ذكره . ص ٤٨ .

(١٥) الكسندر نيكولايڤتش أستروڤسكى

ALEKSANDR NYIKOLAJEVICS OSZTROVSZKIJ

(١٢ / ٤ / ١٨٢٣ — ١٤ / ٦ / ١٨٨٦ م) . كاتـــب درامى روسى . تعلم القانون .
تظهر أولى أعماله عام ١٨٤٧ م . أحب المسرح منذ الصغر . كتب فى بداية حياته دراما‌ت
من ذات الفصل الواحد . وترجم بعض أعمال شيكسبـــير إلى اللغة الروسية .

أهم أعماله الدرامية .

— الغراب للغراب — ١٨٤٩ م 1. SZVOJI LJUGYI SZOCSTYOMSZJA

— الوظيفة الرابحة — ١٨٥٧ م 2. DOHODNOJE MESZTO

— العاصفة — ١٨٦٠ م 3. GROZA

— الغابة — ١٨٧٠ م 4. LESZ

(١٦) أندريا بلى ANDREJ BELIJ

(٢٦ / ١٠ / ١٨٨٠ — ٨ / ١ / ١٩٣٤ م) شـاعر وقصاص روسى . كتب دراسات فى الفنون . أبوه عالم رياضيات . تخرج فى كلية الآداب . تعرّض فى دراساته الشعرية لمذاهب عديـد مـن الفلاسفة (شوبنهاور SCHOPENHAUER ، نيتشه NIETZSCHE ، ستاينر STEINER) . بعد فشل ثورة ١٩٠٥ م الروسية تأثر بأعمال جوجول ولاسكوڤ LESZKOV ودستويفسكى . استعمل التأثير الجروتسكى والدرامى فى أعماله .

(١٧) فرانسيسكو دى جويا FRANCISCO DE GOYA

(١٧٤٦ — ١٨٢٨ م) رسام أسبانى . شجب فى أعماله الفنية الحرب والتعصّب .

(١٨) أرنست تيودور أماديس هوفمان ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN

(٢٤ / ١ / ١٧٧٦ — ٢٥ / ٦ / ١٨٢٢ م) روائـى ومؤلـف وقائد موسيقى ورسام ألمانى . استعمل فى اسمه (أماديس) إنتماءً إلـى الموسيقـى النمسـاوى ڤولفجنج أماديس موزارت WOLFGANG AMADEUS MOZART (١٧٥٦ — ١٧٩١ م) .

(١٩) أناتولى ڤاسيلياڤتش لوناتشارسكى

ANATOLIJ VASZILJEVICS LUNACSARSZKIJ

(٢٣ / ١١ / ١٨٧٥ — ٢٦ / ١٢ / ١٩٣٣ م) مـؤرخ أدبى وناقـد ومؤلف درامى ومـترجم ، ورجل دولة سوڤيتى . اعتنق الماركسية سراً وهو فى سن الخامسة عشر وهو لمّا يزل طالباً بثانوية كيڤ KIJEV .

واحـد مـن أكبر الدعاة إلى علوم الآداب الماركسية . منذ عام ١٩٣٠ م يتولى مناصب سياسية خارجيـة رفيعـة . كـتب دراسة طويلة بعنوان (مسرح وثورة TYEATR I REVOLJUCIJA عام ١٩٢٤ م) .

(٢٠) الكسندر إيڤانوڤتش يوجين ALEKSZANDR IVANOVICS JUZSIN

(١٦ / ٩ / ١٨٥٧ — ١٧ / ٩ / ١٩٢٧ م) . ممـثل ومؤلف درامى سوڤيتى . عضو المسرح الصغير فى موسكو ، وأول مدير للمسرح الصغير فى موسكو . مثل ٢٥٥ دوراً فى

المســـرح . أحد دعاة نظريـــة المُعلـــم ستانسلافسكـــى . كمؤلف درامى قدم له مسرح الكسندرينسكى ١٦ درامة من تأليفه على المسرح .

(٢١) مجلة أخبار المسرح VESZTNYIK TYEATRA

٧ نوفمبر ١٩٢٠ م

(٢٢) هـــرمـــان لـــودفيج فـــرديناند هلمهولتس HERMANN LUDWIG FERDINAND HELMHOLTZ

(١٨٢١ ــ ١٨٩٤ م) فيزيائى وفسيولوجى ألمانى .

(٢٣) كلود برنار CLAUDE BERNARD

(١٨١٣ ــ ١٨٧٨ م) عالم فسيولوجى فرنسى .

(٢٤) د. عبد الرحمن بدوى

موسوعة الفلسفة .ج . ١ . ص ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ .

المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت ١٩٨٤ م ط . ١ .

(٢٥) معمل مايرهولد .

مصدر سبق ذكره . ص ١٦٦ .

(٢٦) نفس المصدر السابق . ص ١٦٨ .

(٢٧) الكسندر سرجيافتش جريبويادوف ALEKSZANDR SZERGEJEVICS GRIBOJEDOV

(١٥ / ١ / ١٧٩٥ ــ ١١ / ٢ / ١٨٢٩ م) . شاعر ودبلوماســى ومؤلــف درامــى روســى . ولد فى موسكو وتوفى فى طهران . والده أحد كبـــار الضباط الـــروس . درس القـــانون والفـــيزياء والرياضيات فى جامعة موسكو . يُعين عام ١٨٢٦ م سفيراً لروسيا فى طهـــران إبـــان الحـــرب بين الروس والفُرس . وفى هجوم للمتعصبين الفرس على السفارة الروسية فى طهران عام ١٩٢٩ يذبحون أعضاء السفارة ، ومن بينهم جريبويادوف .

درس وشغله موضوع درامته (العقل أصل المتاعب) منذ عام ١٨١٦ م . لكنه لا يبدأ فى تحريرها إلا عام ١٨٢٢ م . صادر الرقيب أجزاءً من المسرحية وصرّح بأجزاء أخرى منها . ولم يتم عرضها كاملة إلا فى عام ١٨٣١ م بعد عامين من وفاة مؤلفها .

ويكتب جريبـــويادوف مسرحيتين فى عام ١٨٢٨ م هما ليلة جروز GRUZINSZKAJA NOCS ، رداميس وزنوبيا RODAMISZT I ZENOBIA .

(٢٨) فن الكابوكى KABUKI

هـــو فـــن المسرحية الشعبية اليابانية التى يشترك فيها عنصرا الرقص والموسيقى . وهو أحد أنـــواع التمثـــيل القومى اليابانى . خرج هذا النوع فى القرن السابع عشر الميلادى حاملاً لعناصـــر الرقص والغناء والبانتومايم والكوميديا ، عن قصة موروثة من التراث ، شخصية تجمـــع المال لتجديد أحد معابد العبادة ، حيث رقصت القسيسة أوكونى O - KUNI مع كييوتو KIJOTO . لكن سرعان ما يتجمع حول النهر وحول الرقص ، جماعة من الممثلين الـــذى جسدوا مع الراقصين (الشكل الشعبى) لفن الكابوكى ، على آلات الطبل والناى ثم الجيتار متأخراً بعد ذلك .

تُركـــز المسرحية الكابوكية على اللون والحركة ، وهى تحتوى على الموسيقى وعلى المشاهد الدرامـــية ؛ وهى من النوع العرضى EPISODIC تقدم مناظر كوميدية خليعة طليقة من قيود الأخلاق أو النظام .

تستعيد مسرحية الكابوكى شعبيتها الواسعة بعد عام ١٨٥٣ م . أعظم بطليهـــا تشيكافـــا دانجورو ICSIKAVA DANZSURO نموذج البطل ، ساكاتـــا توجـــورو SAKATA TOZSURO النموذج الشعبى . بدأت المسرحية الكابوكـــى بجماهـــير حول لوحة خشبة المسرح . ثم ظهر الستار يفصله عن الجماهير طريق الورود (هاناميتشى HANAMICSI) وعـــلى المسرح تواجد الأوركسترا والكورس . ودخلت مؤخراً المناظر التى لم تُستعمل فى البداية . وتُمثل كل من الأزياء والماكياج وتصفيف الشعر خصائص زخرفية تجميلية .

- يفجنى باجراتيونيفـتش ڤاختنجوف . J. B. VAHTANGOV

(١) معمل ڤاختنجوف VAHTANGOV MÜHELYE
GONDOLAT, BUDAPEST, 1979

(٢) ليوبولد أنتونوڤيتش سولارچسكى LEOPOLD ANTONOVICS SZULERZSICKIJ

(١٨٧٢ ــ ١٩١٦ م) كـــاتب ورســـام ومخـــرج مسرحـــى . درس الفنون التشكيلية

والتطبيقية .. المعمار والنحت والرسم والتصوير فى مدرسة تانودا TANODA فى موسكو. أحـــب كثيراً الدرامى ليوتولستوى LEV TOLSZTOJ الذى تبنّاه ورعاه . يُعتقل ويُنفى عـــام ١٨٩٦ م لخطابه ضد الحكومة القيصرية ، ويودع السجن عام ١٩٠٢ م . فى عام ١٩٠٥ يـــتعرف على مسرح الفن بوساطة كل من تشيكوف وجوركى حتى يُعين مخرجاً فى نفس المسرح . اشترك فى إخراج مسرحيتى هملت والعصفور الأزرق .

عمل كأقرب معاونى ستانسلافسكى فى نشر دعوته الجديدة التى حملتها طريقة التمثيل عند ستانسلافسكـــى مـــا بين سنوات ١٩١٠ ، ١٩١٢ م . وشارك مشاركة فعالة وإيجابية فى إنشاء الاستوديو الأول رقم (١) فى مسرح الفن ، الذى اصبح رئيساً له طوال حياته وحتى وفاته .

درّس لفاختنجوف وهو طالب بمدرسة أداسيف ADASEV لفن التمثيل .

(٣) فيساريون جريجوريفتش بالينسكى VISSZARION GRIGORJEVICS BELINSZKIJ

(١١ / ٦ / ١٨١١ ــ ٧ / ٦ / ١٨٤٨ م) عالم آداب ، وعالم جمال مسرحى . درامته الوحـــيدة كتـــبها عام ١٨٣١ م بعنوان (ديمترى كالينين DMITRIJ KALINYIN) تهـــاجم الإقطـــاع الروسى الذى حكم الروسيا القيصرية . ولذا فقد صدر قرار بفصله من جامعة موسكو .

(٤) نيكولاى الكسندروفتش دوبرليوبوف
NYIKOLAJ ALEKSZANDROVICS DOBROLJUBOV

(٥ / ٢ / ١٨٣٦ ــ ٢٩ / ١١ / ١٨٦١ م) . شاعر روسى . ينحدر من أسرة دينية . درس التربيـــة فى المدرسة العليا للتربية فى بيترڤار . كتب عدة مقالات وهو طالب فى جريدة SZOVERMENNYIK . عمل فترة من الزمن إلى جانب الدرامى تشارنيافسكـــى . من الكتاب الذين مهدوا للثورة مبكراً .

(٥) الكسندر بافلوفتش لانسكى ALEKSZANDR PAVLOVICS LENSZKIJ

(١٣ / ١٠ / ١٨٤٧ ــ ٢٦ / ١٠ / ١٩٠٨ م) ممثل ومُعلم ومخرج مسرحى روسى . مثّل فى الفرق المسرحية . ثم فى مسارح الريف الروسى . منذ عام ١٨٧٦ م يعمل ممثلاً فى المسرح الصغير فى موسكو . موهبته عريضة أهّلته لأدوار من نوعيات متعددة . أعظم أدواره

المســـرحيـــة هملـــت ، عطيـــل ، دون جوان ، تشاسكى . قاد بعد ذلك كمخرج طريقة ستانسلافسكـــى فى المسرح . حاول التجديد فى المسرح ، وكان أول من استعمل المسرح الدوّار فى روسيا . ترك مذكراته وفى عام ١٩٥٠ صدرت لأول مرة تحت عنوان (مقالات ، خطابات ، ملاحظات) SZTATYI , PISZMA , ZAPISZKI

(٦) NIKOLAJ GORCSAKOV

إخراج ڤاختنجوڤ VAHTANGOV RENDEZ I. II. VOL.

SZINHÉZTUDOMÁNYI INTÉZET , BUDAPEST , 1964 .

(٧) المصدر السابق . ص ٥ IBID. P. 5

(٨) نفس المصدر السابق . ص ٧٥ IBID. P. 75

(٩) نيومارك أنّا NEUMARK ANNA

معمل ڤاختنجوڤ ، مصدر سبق ذكره VAHTANGOV MÜHELYE .

GONDOLAT , BUDAPEST , OP. CIT, 1979 . P. 324

(١٠) أريك الرابع عشر ERIC XIV

(١٥٣٣ — ١٥٧٧) ملك السويد الذى عزّز سلطة العرش إبان حكمه فى الفترة من عام ١٥٦٠ م إلى ١٥٦٨ م .

(١١) ريتشارد ڤلنتينوڤتش بوليسلاڤسكى

RICHARD VALENTYINOVICS BOLESZLAVSZKIJ

(١٨٧٧ — ١٩٣٣ م) . ممثل ومخرج ومُنظّر من أصل بولندى . عمل من سنة ١٩٠٨ إلى سنة ١٩١٨ م ممثلاً بمسرح الفن . عمل عضواً بالأستوديو الأول رقم (١) ثم قاده بعد ذلـــك . تحـــوّل إلى الإخراج المسرحى بعد عام ١٩٢٠ م . أخرج فى وارسو ونيويورك . اشترك فى بعض الأفلام السينمائية . أحد دعاة طريقة ستانسلافسكى .

ظهـــر لـــه فـــى نيويـــورك عام ١٩٣٥ م كتاب بعنـــوان (الدروس الستة الأولى فى فن التمثيل) ACTING , THE FIRST SIX LESSONS .

(١٢) الكسندر نيكولايڤتش بنوا ALEKSZANDR NYIKOLAJEVICS BENOIS

(١٨٧٠ ــ ١٩٦٠م) فنان تشكيلى (جرافيكى) ومصمم مناظر ومخرج مسرحى روسى .
أحد دعاة حركة الإنفصال فى الفن الروسى SECESSION (MIR ISZKUSSZTVA)
اشتهر بديكوراته التى صممها للأوبرا والباليه فى بيترڤار وباريس . التحق بمسرح الفـــن فى
الفترة من١٩١٣ إلى ١٩١٥ م . أخرج بالإشتراك مع الأستاذ ستانسلاڤسكـــى مسرحية
موليير (مريض بالوهم) عام ١٩١٣ ، (ليلة بوشكين) عام ١٩١٥ م . من سنة ١٩٢٠
م صـــــمم عديـــداً من الديكورات المسرحية فى إيطاليا وفرنسا ، وبخاصة فى الأوبرات ذات
الأصل الروسى .

(١٣) بوريس زايسڤ BORISZ ZAJCEV

(١٨٨١ ــ ١٩٧٢ م) كاتب ومؤلف درامى روسى . من أنصار التأثيرية . ومن المتأثرين
بأعمال كل مـــن تورجنيف وتشيكـــوڤ فى المسرح . غادر الاتحاد السوڤيتى فى عشرينيات
القرن إلى الخارج .

(١٤) بوريس سوسكڤتش BORISZ SZUSKEVICS

(١٨٨٧ ــ ١٩٤٦ م) . ممثل ومخرج ومُعلّم مسرحى . اشترك وهو طالب فى الجامعة فى
العديد من فرق الهواة والتمثيل المسرحى . تقابل مـــع ڤاختنجوڤ أثناء مرحلة الهواية . فى
الفترة مـــا بين عامى ١٩٠٨ ، ١٩١٢ م عمل كـــ (زميل) بمسرح الفن بموسكو . لعب
أدوارا قصـــيرة فى المسرح . عمل فى الأستوديو الأول رقم (١) فى الفترة من ١٩١٢ إلى
١٩٣٣ م . يُختار عام ١٩٢٤ م عضوا فى اللجنة الفنية لإدارة المسرح الثانى لمسرح الفن .
أول أعماله الإخراجية الدراما المعدة عن تشارلس ديكنز (الجُدجد فى النار) .
اشترك مع ڤاختنجوڤ فى إخراجه لمسرحية استرندبرج (أريك الرابع عشر) . فى الفترة من
عـــام ١٩٣٠ إلـــى ١٩٣٣ م شغل وظيفة أستاذ كرسى الإخراج فى المدرسة العليا للفنون
المسرحية . ظل يُخرج منذ عام ١٩٣٣ م حتى وفاته فى لينجراد .

(١٥) كارلو جوزّى CARLO GOZZI

(١٣ / ١٢ / ١٧٢٠ ــ ٤ / ٤ / ١٨٠٦ م) كاتب حكايات إيطالية ودرامى إيطالى .
كان مدافعاً كبيراً عن كلاسيكيـــى عصر النهضة من الكُتاب والدراميين . عادى كل من

جولـــدونى وتشيـــارى CHIARI منتقـــداً أعمالهم الدراميـــة . استعمل عناصر الساتير والجروتسك فى أعماله .

أهم انتاجه الدرامى :

حب البرتقالات الثلاث	1. L´AMORE DELLE TRE MELARANCE , 1761
الملك ذو القرنان	2. IL CERVO , 1762 .
توراندوت	3. TURANDOT, 1762

* * *

ـ نيكولاى باڤلوڤـتش أخلبكوف N. P. OHLOPKOV

(١) نيكولاى فيودوروفتش بوجوجين NYIKOLAJ FJODOROVICS POGOGYIN

(١٦ / ١١ / ١٩٠٠ ــ ١٩ / ٩ / ١٩٦٢ م) كاتب درامى سوڤيتى . من أسرة فلاحية ريفية . عمل مبكراً . بدأ الكتابة فى الصحف السيّارة منذ عام ١٩٢٠ م . ثم عمل مندوباً لجريدة برافدا PRAVDA .

أولى دراماته كتبها عام ١٩٢٩ بعنوان TYEMP (سُرعة) . ثم كتب درامات (أغنية عن الفـــأس POEMA O TOPORE) عـــام ١٩٣٠ م ، (صديقى MOJ DRUG) عام ١٩٣٢ م . أظهـــر شخصـــية لينين كشخصية درامية فى مسرحياته ، التى تسمى بالثلاثية الدرامية .. أى الـــتى تقـــع فى ثلاث درامات بعناوين حامل البندقية CSELOVEK SZ RUZSJOM ، ساعـــة بـــُرج الكـــرملين KREMLJOVSZKIJE KURANTI ، السيمفونيـــة الحزينة TRETYJA PATYETYICSESZKAJA . كتب الثلاثية على التوالى فى أعوام ١٩٣٧ م ، ١٩٤٢ م ، ١٩٥٨ م .

(٢) N. P. OHLOPKOV

O SZCENYICSESZKIH PLOSCSADKAH

TRANSLATED , DRAMA ÉS JÁTEKTÉR . BUDAPEST , 1959 .

(٣) نيقولاى لينين NIKOLAI LENIN

أ ــ زعيم الثورة الشيوعية فى روسيا ، ومؤسس الاتحــاد السوفيتــى . طــوّر الماركسية لتواجه مشكلات القرن العشرين .

B - SZINHÁZ VILÁGTÖRTÉNETE , GONDOLAT , II. VOL . P. 485

(٤) نفس المصدر السابق . ص ٤٩٥

(٥) مثّل أخلبكوف عدة أدوار فى السينما منذ عام ١٩١٨ م . قام بدور العامل فاسيلى بوسلايف فــى فيلم (أكتــوبر لينــين) . ودور الكسندر فى فيلم (فارس الحقول الباردة) . ودور فوربــيوف فى فيــلم (قصــة رجل جاد) . ودور ياتمانوف فى فيلم (وداعاً يا موسكو) . وحصــل على جائزة لينين . واختير وزيراً لشئون السينما بالإتحاد السوفيتى . وظل بمنصب الوزارة حتى أُلغيت وزارة السينما .

(٦) (6) LENGYEL GYÖRGY

A SZINHÁZ MA . GONDOLAT . BUDAPEST,
1970 . P. 418 .

(٧) المصدر السابق . ص ٤١٩ IBID. P. 419

ـ نيكولاى باڤلوڤتش أكيموڤ . N. AKIMOV

(١) المسرح والإيهام 1 . SZINHÁZ ÉS LÁTOMÁS
A SZINHÁZTUDOMÁNYI INTÉZET ÉS A NÉPMÜVELÉSI
PROPAGANDA IRODA KÖZÖS KIADVÁNYA . BUDAPEST ,
1967 . P.P. 15 – 16 .

(٢) المصدر السابق . ص ٤١ IBID. P. 41

(٣) نفس المصدر السابق . ص ٤٢ IBID. P. 42

(٤) المصدر السابق . ص ٦٢ IBID. P. 62

* * *

ثالثاً : البولنديون .

ليون شيللر **LEON SCHILLER**

(١) ممثلون ومخرجون

SOMLÓ IATVÁN , LENGYEL GYÖRGY

SZINÉSZEK , RENDEZÖK . GONDOLAT KIADÓ , 1964 . P. 365

(٢) ستانيسلاو ويسيانسكي STANISLAW WYSPIANSKI

(١٥ / ١ / ١٨٦٩ — ٢٨ / ١١ / ١٩٠٧ م) شاعر ورسام ومؤلف درامي بولندى . درس في أكاديمية الفنون الجميلة . واستمع إلى محاضرات في الجامعة للأدب والتاريخ وتاريخ الفن . رسوماته الزيتية تنحصر في ثلاث موضوعات : في النباتات ، وبخاصة الزهور ، وفي أمه ، وولده . تأثر في الفنون الجميلة بكل من ڤان جوخ VAN GOGH والمدرسة اليابانية . كتب دراماته في فترة متتابعة الواحدة تلو الأخرى في مرحلة يسميها (السرعة المحمومة) .

أهم دراماته :

— الزواج (شعرية في ١٩١٠ م) . 1. WESELE

— التحرير — عام ١٩٠٣ م 2. WYZWOLENIE

— أكروبوليس — عام ١٩٠٤ م 3. AKROPOLIS

— ليل نوفمبر — عام ١٩٠٤ م 4. NOC LISTOPADOWA

(٣) آدم ميكياويتس ADAM MICKIEWICZ

(٢٤ / ١٢ / ١٧٩٨ — ٢٦ / ١١ / ١٨٥٥ م)

شاعر وكاتب درامي بولندى . نشأ في أسرة نبيلة . تعلم في نوڤاجرودك NOWAGRÓDEK ثم التحق بجامعة ڤيلنا VILNA . درس من عام ١٨١٥ إلى ١٨١٦ في قسم الرياضيات والعلوم الطبيعية . ومن عام ١٧١٦ حتى عام ١٨١٩ في قسم الآداب والفنون . سافر إلى الإتحاد السوڤيتي وألمانيا وإيطاليا وسويسرا وفرنسا . عمل لمدة سنتين في ١٨٣٩ ، ١٨٤٠ م مدرساً للأدب اللاتيني في جامعة لوزان بسويسرا LAUSANNE . ثم في الفترة من ١٨٤١ حتى ١٨٤٤ م في الكلية الفرنسية بباريس

COLLÈGE DE FRANCE , PARIS أستاذاً للآداب السُلافية . يسافر عام ١٨٥٥ إلى تركيا . لكنه يصاب بالكوليرا فى القسطنطينية ويموت هناك .

(٤) ليون كروتشكوفسكى LEON KRUCZKOWSKI

(٢٨ / ٦ / ١٩٠٠ ــ ١ / ٨ / ١٩٦٢ م) مؤلف قصصى ودرامى بولندى . أنهى دراسته فى المدرسة العليا للفنون التطبيقية . بدأ حياته شاعراً . وفى عام ١٩٢٨ ينضم سراً إلى الحركة العمالية . من عام ١٩٣٩ حتى عام ١٩٤٥ يعانى من حصار الأسر النازى . يُعين بعد الحرب عضواً بالبرلمان البولندى . ثم وكيلاً لوزارة الثقافة . ما بين ١٩٤٩ ، ١٩٥٦ م رئيساً لاتحاد الكُتاب البولنديين .

أهم دراماته :

ــ الألمان ــ عام ١٩٥٠ م	1. NIEMCY
ــ يوليوس وإثل ــ ١٩٥٤ م	2. JULIUSZ I ETHEL
ــ يوم الحرية الأول ــ ١٩٥٩ م	3. PIERWSZY DZIÉN WOLNOŚCI
ــ موت الحاكم ــ ١٩٦٤ م	4. ŚMIERĆ GUBERNATORA

(٥) LEON SCHILLER

A HATALMAS SZÍNHÁZ (TEATR OGROMNY , WARSAW 1961 .) . BUDAPEST , 1963 .

(٦) المصدر السابق . ص ٤٤ IBID. P. 44

(٧) ليوبولد چاسنر LEPOLD JESSNER

(٣ / ٣ / ١٨٧٨ ــ ٣٠ / ١٠ / ١٩٤٥ م) . من مواليد كينجسبرج KÖNIGSBERG والمتوفى فى هوليود HOLLYWOD . ممثل ومخرج ألمانى . بدأ حياته الفنية مع الفرق المسرحية المتجولة ، حتى التحق كعضو فى مسرح تاليا فى هامبورج THÁLIA THEATER , HAMBURG . عمل مخرجاً أول فى المسرح الألمانى فى الفترة ما بين ١٩١١ ، ١٩١٥ م . ثم مديراً لمسرح كينجسبرج . فى عام ١٩١٩ م يصبح مُشرفاً على المسرح الحكومى فى برلين . أول من جرّب فى تقنية خشبة المسرح لاستعمال الستارة

السيكلورامية الدائرية . وأضاف سلالم وارتفاعات ومستويات إلى خشبة المسرح الأصلية ، لتحقيق (صورة الممثل) وسط فراغات مختلفة الإرتفاع متباينة . ألّف فرقة مسرحية مكتملة التكوين الفنى .

أهم أعماله فى الإخراج المسرحى .

أ ــ هاوبتمان مسرحية فلوريان جَايَر FLORIAN GEYER

ب ــ موليير أمفتريون AMPHITRYON

جـ ــ جوته إجمونت EGMONT

د ــ شيكسبير عطيل ، الملك چون

يســـافر مهاجراً إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٣ م . ويخرج هناك حتى آخر مسرحية له (وليام تِلْ TELL VILMOS) بممثلين مهاجرين .

(٨) كارل هاينـــز مارتن KARL HEINZ MARTIN

(٦ / ٥ / ١٨٨٨ ــ ١٣ / ١ / ١٩٤٨ م) . مخـــرج ومدير مسرحى ألمانى . عمل قبل الحـــرب العالمـــية الأولى فى أ . م . فرانكفورت A. M. FRANKFURT . ثم فى برلين مؤسساً بها أول مسرح تعبيرى تحت اسم DIE TRIBÜNE . بدءاً من عام ١٩٢٨ م يدير مسرح ڤولكس بيهن VOLKSBÜHNE فى برلين . من عام ١٩٣٣ وحتى عام ١٩٤٥ م يخرج المسرحيات فى برلين وڤينا . ومن عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٤٨ م يعمل مديراً لمسرح HEBBELTHEATER . (اســـم مســـرح HEBBEL يُنسب إلى الشاعر والكاتب الدرامى الألمانى كريستيَان فريدريك هيبل CHRISTIAN FRIEDRICH HEBBEL) يعتـــبر من أعظم المخرجين التعبيريين ، وهو الجسر الفنى الحقيقى إلى المسرح السياسى عند بيسكاتور .

أهم مسرحياته فى الإخراج :

أ ــ بخنر ــ مسرحية موت دانتون DANTON TOD

ب ــ ڤيديكند ــ فرانشيسكا FRANCSISKA

جـ ـــ توللر ـــ التغيير DIE WANDLUNG

د ـــ مُحطمو الآلة DIE MASCHIENENSTÜRMER

هـ ـــ برخت ـــ ڤايل ـــ أوبرا الثلاث بنسات DIEIGROSCHENOPENOPER

و ـــ هاوبتمان ـــ النساجون DIE WEBER

(٩) يــيرجن فهلنج JÜRGEN FEHLING

(١ / ٣ / ١٨٨٥ ـــ ؟) مخرج ألمانى . بدأ حياته الفنية كممثل فى مسارح برلين ثم مسارح فينا . فى عام ١٩١٨ يصبح عضواً فى مسرح ڤولكس بيهن VOLKSBÜHNE . من عام ١٩٢٠ م يخرج للمسرح . اتجه إلى المسرحيات الكوميدية الشعبية . يتميز إخراجه بالنزوع ناحية الواقعية . يعترف بأن أساتذته فى الإخراج هم ستانسلافسكى ، أوتو براهم OTTO BRAHM . عمــل مــرتين فى مسرح ستاتس STAATSTHEATER فى برلين . المرة الأولى مــا بين عامى ١٩٢٢ ، ١٩٣٩ م . والمرة الثانية فى الفترة ما بين عامى ١٩٤٠ ، ١٩٤٥ . أخرج أكثر من مائة مسرحية فى المسرح الألمانى والنمساوى . وقف ضد النازى فى عروضــه المســرحية باتخاذه موقفاً سياسياً علنياً شريفاً . بعد الحرب العالمية الثانية أدار مســرحاً خاصــاً به . ثم عاد إلى مسرح HEBBELTHEATER فى ميونيخ . ومن عام ١٩٥٢ م يعمل فى مسرح شيللر فى برلين SCHILLERT HEATER . أعظــم أعماله الإخراجية بعد ١٩٤٥ م .

أ ـــ سارتر الذباب LES MOUCHES

ب ـــ جارسيا لوركا دونا روزيتا DONA ROSITA

جـ ـــ شيللر ماريا ستيوارت MARIA STUART

(١٠) أيريش أنجل ERICH ANGEL

(١٨٩١ ـــ ١٩٦٦ م) مخرج ألمانى . ظهر فــى عشرينيات القــرن الماضى . صديق حميم للكاتب الدرامى برتولت برخت ، بعد عام ١٩٤٥ يصبح أيريش أنجل واحداً من المخرجين المخلصــين لنظرية برخت فى المسرح المعاصر . تعرّف على برخت فى بداية حياته فى ميونيخ حيث بدأ حياته الفنية هناك . أحد المخرجين التعبيريين الذين أرسوا قواعد ومناهج الإخراج

التعبيرى فــى المســـرح الألمانـــى . تعاون مع مهندس الديكور جاسبار نيهر GASPAR NEHER الذى كان يعمل مع برخت كذلك . أهم أعماله فى الإخراج المسرحى :

أ ــ برخت مسرحية رجل برجل MANN IST MANN

أوبرا الثلاث بنسات

(١١) إيرفين بيسكاتور ERWIN PISCATOR

(١٧ / ١٢ / ١٨٩٣ ــ ٣٠ / ٣ / ١٩٦٦ م)

مخـــرج ومُـــنظّر مسرحى ألمانى . صاحب نظرية (المسرح السياسى) . بدأ حياته الفنية فى ميونيخ عام ١٩١٤ م ، سرعان ما جُنّد فى الجيش . بعد إنتهاء الحرب العالمية الأولى يُكوّن مسرح DAS TRIBUNAL فى كينجسبرج . ويُقدم عليه مسرحيات للكاتبين الدراميين أوجست سترندبرج ، فرانك ڤيديكند FRANK WEDEKIND (٢٤ / ٧ / ١٨٦٤ ــ ٩ / ٣ / ١٩١٨ م) . يقـــود المسرح البرولتيارى فى برلين عام ١٩٢٠ م ، ويبدأ فيه بإخراج مسرحية جوركى (أعداء) . يعمل من عام ١٩٢٣ م مخرجاً بالمسرح المركزى فى برلين CENTRAL THEATER . ويُكمل مسيرة فكره الإخراجى السياسى بمسرحيات (البرجوازيون الصغار ــ جوركى) ، (سلطان الظلام ــ ليوتولستوى) ، (سيأتى الوقت ــ رومان رولان) . ونظراً لعدم فهم أصحاب المسرح آنذاك الإخوان روتّر ROTTER نظريـــة بيسكـــاتور فى المسرح السياسى ، فقد ترك المسرح الخاص ، وانتقل إلى العمل فى مسرح فولكس بيهن VOLKSBÜHNE ، متابعاً إخراجاته وفق نظريته ومنهجه . فيُخرج (الحضيض ــ جوركى) ، (قمر على الكاريبى ــ أونيل) .

فـــى عـــام ١٩٢٦ يُخـــرج مســـرحية شـــيللر (اللصـــوص) عـــلى مســـرح STAATSTHEATER . وفى عـــام ١٩٢٧ م يفتـــتح مسرحه الخاص به THEATER AM NOLLENDORFPLATZ المعروف باسم مسرح بيسكاتور . وهناك فى مسرحه جرّب فى القوالب التعبيرية ، وترك مسرحه آثاراً على كل المسرح الأوروبى . وتتجلى هذه الآثار فى (القَطْع) المونتاج MONTAGE ، ودخول الشرائط السينمائية القصيرة لهدف

محدد ، والحركة الدائبة المتصلة فى غير توقف للخشبة المسرحية ، والألوان الزمانية والمكانية المتعددة ، ومشاهد الأكروبات التى حمّل جهدها ووظائفها لفريق الممثلين معه .

أهم ما أخرج فى مسرحه :

أ ــ توللر

مسرحية جرياً للحياة HOPPLA , WIR LEBEN

ب ــ هاشك (ياروشلاف هاشك (JAROSLAV HAŠEK

مسرحية الجندى شڤايك SVEJK بإعداد بيسكاتور .

ويضطر بيسكاتور هرباً من النازية أن يسافر إلى موسكو عام ١٩٣٣ م . ومنها يتابع السفر إلى هولـــندا وبلجيكا وأسبانيا . وفى عام ١٩٣٩ يسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية . وهـــناك يفتـــتح مدرسة لتعليم فنون التمثيل والمسرح ، تُعلـــم وتُلقـــن مبـــادئ مـــواد الدراماتورجيا ، الإخراج المسرحى ، فن خشبة المسرح . من تلامذة مدرسته الكاتب آرثر مـــيللر ، الدرامـــى تينيســـى وليامـــز ، والممثل الأمريكى مارلون براندو MARLON BRANDO .

وعلى خشبات المسارح الأمريكية يُخرج بيسكاتور الأعمال المسرحية التالية :

أ ــ برناردشو مسرحية القديسة چان SAINT JOAN

ب ــ فرانز كافكا المحاكمة DAS URTEIL

جـ ــ سارتر الذباب LES MOUCHES

د ــ موليير البرجوازى النبيل LE BOURGEOIS GENTILHOMME

هـ ــ ليوتولستـــوى بإعـــداده .. الحرب والسلام VOJNA I MIRT . ويعود بيسكاتور مرة أخـــرى إلـــى أوروبـــا عـــام ١٩٥١ فيعمل فترة فى مسارح ألمانيا الاتحادية (بعد تقسيم الألمانيتين) ، ويدير بعد ذلك مسرح ڤولكس بيهن فى برلين الغربية .

وأهم إخراجاته فى عقده الأخير هى :

أ ــ بخنر موت دانتون .

ب ــ ماكس فريش MAX FRISCH مسرحية بيدرمان ومشعلو الحرائق .

جـ ـ سارتر سجناء ألطونا .

د ـ بيترڤايس التحقيق .

كـــتـــب كتابه المشهور (المسرح السياسى) DAS POLITISCHE THEATER عام ١٩٢٩ م .

(١٢) ريتشارد ڤاجنر RICHARD WAGNER

(٢٢ / ٥ / ١٨١٣ ــ ١٣ / ٢ / ١٨٨٣ م) . شاعر وموسيقى ومؤلف ألمانى . صاحب الأوبرات الصعبة .

(١٣) ليون شيللر

المسرح الكبير (أو الضخم أو القوى) مصدر سبق ذكره . ص ١٢

(١٤) فى الثمانينـــيات مـــن القرن التاسع عشر الميلادى ، ظهر فى فرنسا مسرح إصلاحى باسم المسرح الحر THÉÂTRE LIBRE . عمل بقيادة المخرج الفرنســى أندريــا أنطـــوان ANDRÉ ANTOINE . وكان الهدف من ظهور المسرح هو إحياء ريبرتوار جديد ، يجدد من شكل الطبيعية فى عروض المسرح الفرنسى .

(١٥) أندريا باللاديو ANDREA PALLADIO

(٢٠ / ١١ / ١٥٠٨ ــ ١٩ / ٨ / ١٥٨٠ م) فنان معمارى إيطالـــى . صمم مسرح فتشنـــزا الإيطالى الشهير VICENZA TEATRO .

(١٦) سبستيانو سرليو SEBESTIANO SERLIO

(١٤٧٥ ــ ١٥٥٤ م) فنان معمارى إيطالى ، مؤلف كتاب (التخصص المعمارى) .

(١٧) كارل فردريك شينكل KARL FRIEDRICH SCHINKEL

(١٧٨١ ــ ١٨٤١ م) فـــنان معمـــارى وتشـــكيلى ألمـــانى . مصـــمم مســـرح SCHAUSPIELHAUS فى برلين .

(١٨) إدوارد شوريه EDOUARD SCHURÉ

(١٨٤١ ــ ١٩٢٩ م) كاتب فرنسى . ألف العديد من النظريات المسرحية .

(١٩) كلود ديبوسى CLAUDE DEBUSSY

(١٨٦٢ ــ ١٩١٨ م) موسيقى فرنسى . مؤسس التأثيرية الموسيقية . ويقصد بمذهب التأثيرية الأساليب التى ظهرت فى نهاية القرن التاسع عشر الميلادى لإعطاء فن الموسيقى قُوى وإمكانات جديدة فى التعبير والتأثير . وديبوسى أول من استخدم فى مؤلفاته السُلم المُكون من درجات كاملة WHOLE - TONE SCALE ، والسلالم المبنية على تدرجات الأصوات الإضافية أو الثانوية HARMONICS OR OVERTONES .

(٢٠) ليون باكست LÉON BAKST

(١٨٨٦ ــ ١٩٢٤ م) فنان تشكيلى فرنسى ، من أصل روسى .

(٢١) جورج ماينينجن الثانى II. GEORGE MEININGEN

(١٨٢٦ ــ ١٩١٤ م) حوت محاولات الإخراج عنده على عناصر التجديد فى الديكور والأزياء وفن المخرج المسرحى . وفى ارتباط وثيق للتعبير عن روح عصره .

(٢٢) سيريان كاميل نورويد SYPRIAN KAMIL NORWID

(١٨٢١ ــ ١٨٨٣ م) شاعر وفيلسوف بولندى . ومؤلف الدراما الشهيرة (كراكوس) .

(٢٣) فرانسيسك زابلوتسكى FRANCISK ZABLOCKI

(١٧٥٤ ــ ١٨٢١ م) من أوائل كُتاب الكوميديا البولنديين .

(٢٤) جوزيف بليزنسكى JOZEFF BLIZINSKI

(١٨٢٧ ــ ١٨٩٣ م) كاتب فكاهى شعبى بولندى .

(٢٥) فرانسيسك سيدليسكى FRANCISK SIEDLECKI

(١٩٠٦ ــ ١٩٤٢ م) مشتغل بالنظريات الأدبية .

(٢٦) ليون شيللر

المسرح الكبير . مصدر سبق ذكره .

(٢٧) لم تكن قد تحددت آنذاك وظيفة (المخرج المسرحى) . ولم يكن المخرجون البولنديون فى ذلك الوقت ــ عام ١٩٠٠ م ــ أكثر من عاملى الإدارة المسرحية ، مهمتهم مهمة إرشادية

لــيس إلا ، باســتثناء المخرج سولسكى . مرحلة عدم الإستقرار فى تحديد وظيفة ومهمة المخــرج قــد مرت بأكثر المسارح العالمية ، حينما كانت الحركة المسرحية وتسجيلها على النص المسرحى تسجيلاً دقيقاً فوتوغرافياً يعنى الدقة فى الإخراج المسرحى .

(٢٨) ليون شيللر .

المسرح الكبير . مصدر سبق ذكره . ص ٣٧ .

(٢٩) نفس المصدر السابق .

- چرسي جروتفسكي

(١) چرسي جروتفسكي

نحــو مسرح فقير . ترجمة د. كمال قاسم نادر . دار الشئون الثقافية العامة . وزارة الثقافة والإعلام بغداد ، العراق .

" ... طريقتــنا ســلبية ، ليست مجموعة مهارات ، بل إزالة عوائق . سنوات من العمل . وتمارين أعدت خصيصاً لهذا الغرض تتيح الفرصة أحياناً لاكتشاف بداية الطريق (وتحاول هــذه الــتمارين إرشــــاد الممثــل إلى نوع صحيح من التركيز بواسطة التدريب البدنى والتشكيلى والصوتى) . ص ١٥ .

(٢) د. سرور أسعد منصور

اللياقة البدنية والكفاءة الحيوية . موسوعة فى إعداد المواطن العربى . الدار العربية للكتاب . تونس — ليبيا . (تاريخ الطبع غير مذكور) . ولزمالتى للمؤلف فى التدريس بكلية التربية ، أعرف أن الكتاب قد صدر فى بداية الثمانينات .

(٣) المصدر السابق . ص ص ٥ ، ٦

(٤) روجيه بلانشو ROGER PLANCHON

(من مواليد ١٩٣١ م) . ممثل وكاتب درامى ومخرج فرنسى معاصر . كوّن فى مدينة ليون LYON عــام ١٩٥٠ م فــرقة مسرحية من هواة التمثيل الفرنسيين ، وأنشأ بهم المسرح الكوميدى THÉÂTRE DE COMÉDIE . مسرح يسع مائة شخص فقط . وفى سبع ســنوات على التوالى — من عام ١٩٥٠ حتى عام ١٩٥٧ — يقدم مسرحه ٢٨ عرضاً

مسرحياً للــدرامين برخت ، مارلــو CHRISTOPHER MARLOW (١٥٦٤ — ١٥٩٣ م) ، كــالدرون ، كلايست ، ودرامات الأبسيرد . بلانشو واحد من المخرجين الذين أثنى عليهم برخت . تأثر بلانشو فى منهج إخراجه بكل من جان ڤيلار وفكرة المسرح الشــعــبى عنــده ، أنتونين آرتو ، أسلوب المدرسة الأمريكية فى الفيلم الصامت . فى عام ١٩٥٧ م تنتقل فرقته إلى مسرح جديــد اسمــه (مسرح المدينة) يتسع لــ (١٣٠٠) مُشــاهد فى ضاحية الحى الصناعى . وهناك يُحقق بلانشو الثقافة الشعبية المسرحية لعمال مدينة ليون .

أهم إخراجاته :

ــ هنرى الرابع ــ شيكسبــير

ــ كوميديات موليير (طرطوف ، چورج داندين) .

(٥) LENGYEL GYÖRGY

المسرح المعاصر .مصدر سبق ذكره A SZINHÁZ MA. GONDOLAT . BUDAPEST, 1970 . OP. CIT, P. 478 .

(٦) الدكتور عبد الرحمن بدوى

موســوعــة الفلسفة ، الجزء الثانى . المؤسسة العربية للدراســات والنشــر . ط . ١ ، ١٩٨٤ م . ص ١٢٣ .

(٧) المصدر السابق . ص ٦٤٢ .

(٨) أُنظر .. جرسى جروتفسكى

كتاب نحو مسرح فقير . باب التنفس . من ص ١٠٦ إلى ص ١١٠

(٩) نفس المصدر السابق . ص ٤٠

(١٠) نفس المصدر السابق . ص ص ٢٨ ، ٢٩ .

(١١) صــعــدت المسرحيــة بإخــراج السيــدة سميحة أيوب على المسرح القومى فى الموسم المسرحى ٧١ / ١٩٧٢ م

(١٢) نحو مسرح فقير . مصدر سبق ذكره . ص ٣٣

(١٣) JAN BLONSKI

DIALOG , 1969 . 10 .

(١٤) المسرح المعاصر . مصدر سبق ذكره .

ص ص ٤٧٨ — ٤٨٠

رابعاً : الإنجليز

ـ ادوارد جوردون كريج **E. G. CRAIG**

(١) E. GORDON CRAIG

THE ART OF THEATRE , LONDON , 1905 .

(٢) SZÉKELY GYÖRGY

CRAIG , SZEMTÖL SEMBEN . GONDOLAT KÖNYVKIADÓ , BUDAPEST , 1975 . P. 6 .

(٣) المصدر السابق . ص ١٠ IBID. P. 10

(٤) EDWARD CRAIG

GORDON CRAIG THE STORY OF HIS LIFE, LONDON , 1968 .

(٥) سيكاى جيرج

كريج . مصدر سبق ذكره . ص ٣٢ . OP. CIT, P. 32

(٦) المصدر السابق . ص ٤٧

(٦) توماس أوتواى **THOMAS OTWAY**

(٣ / ٣ / ١٦٥٢ — ١١ / ٤ / ١٦٨٥ م) مؤلــف درامى إنجليزى . ينحدر من أسرة دينية . لم يُكمــل دراستــه الجامعيــة فى جامعة أكسفورد OXFORD . عمل ممثلاً لفترة قصــيرة اتجــه بعدهــا إلى كتابة الدراما . عاش حياة قاسية مسكينة . أعد درامات راسين وموليير فى شكل تطورى . أهم دراماته :

1. ALCIBIADES , 1675
2. 2. DON CARLOS , 1676
3. THE ORPHAN , OR THE UNHAPPY MARRIAGE , 1680 .
4. VENICE PRESERVED OR A PLOT DISCOVERED, 1682 .

(٨) كريج . مصدر سبق ذكره . ص ٦٥

(٩) المصدر السابق . ص ٧٠

(١٠) نفس المصدر السابق ص ٧٤

(١١) موسوعة الفلسفة . ج ٢ . مصدر سبق ذكره . ص ص ٥١٥ ، ٥١٦

(١٢) كريج . مصدر سبق ذكره . ص ٨٤

(١٣) جوردون كريج

دليل إلى قصة أيامى

INDEX TO THE STORY OF MY DAYS - LONDON , 1957 .

ـ كريج ، مصدر سبق ذكره . ص ص ١٠١ ، ١٠٢

(١٤) المصدر السابق . ص ١٠٤

(١٥) نفس المصدر السابق ص ١٢٦

(١٦) نفس المصدر السابق . ١٢٥

(١٧) نفس المصدر السابق . ص ١٣٠

ـ بيتر بروك PETER BROOK

(١) KOLTAI TAMÉS

BROOK . SZEMTÖL SZEMBEN . GONDOLAT KÖNYVKIADÓ . BUDAPEST , 1976 . P. 9 .

(٢) المصدر السابق من ص ١٧ إلى ص ١٩ IBID. PP. 17 - 19

(٣) نفس المصدر السابق . ص ٢٦ IBID. P. 26

(٤) J. C. TREWIN

PETER BROOK , A BIOGRAPHY . MACDONALD AND CO , (PUBLISHERS) LTD . LONDON , 1971 .

(٥) جورج بيل GEORGE PEELE

(١٥٥٨ ــ ١٥٩٧ م) مؤلف درامى انجليزى معاصر لوليم شيكسبير . أبوه كان تاجراً للملح . أنهى دراسته فى جامعة أكسفورد OXFORD . ثم هام بوهيميا إلى عالم التمثيل . عمل ممثلاً فى بعض مسارح انجلترا .

أهم دراماته

إتهام باريس	1. THE ARRAIGNEMENT OF PARIS , 1584 .
إدوارد الأول	2. EDWARD THE FIRST , 1593 .
الملك داود والجميلة ب	3. KING DAVID AND FAIR BETHSABE , 1593
قصة الزوجات العجائز	4. THE OLD WIFE'S TALE , 1595 .

(٦) JAN KOTT

KORTÁRSUNK , SHAKESPEARE. GONDOLAT , 1970 .

(٧) يان كوت

شيكسبيــير معاصرنا . ترجمة جبرا إبراهيم جبرا . سلسلة الكتب المترجمة (٦٦) . منشورات وزارة الثقافة والفنون . الجمهورية العراقية . ص ص ٣٠٣ ، ٣٠٤ .

(٨) جون أوزبورن JOHN OSBORNE

(١٢ / ١٢ / ١٩٢٩ م) يــنحدر من أسرة متوسطة . بدأ حياته ممثلاً . يحاول منذ عام ١٩٤٩ م فى كـتابة الدرامـا . وينجح عام ١٩٥٦ م مع بعض الشباب فى تقديم حركة يسارية سمّت نفسها ENGLISH STAGE COMPANY وفـى تقديم أولى أعمالها من تأليفه بعنوان (أنظر إلى الماضى فى سخط) LOOK BACK IN ANGER .

وبـتأثير مـن مسرح برتولت برخت يكتب درامته الثانية بعنوان (المُضحك) أو الضيف المُسلّـى THE ENTERTAINER عـام ١٩٥٧ م . ثم يتبعها بدرامة موسيقية بعنوان (عـالم بول سليكى) عام ١٩٥٩ م THE WORLD OF PAUL SLICKEY . وفى عـام ١٩٦١ م يكتب (لـوثر LUTHER) . وفـى عـام ١٩٦٩ م يكتب TIME PRESENT .

بقية مؤلفاته الدرامية :

1. EPITAPH FOR GEORGE DILLON .
2. A SUBJECT OF SCANDAL AND CONCERN .
3. THE BLOOD OF BAMBERGS .
4. UNDER PLAIN COVER.

5. INADMISSIBLE EVIDENCE .
6. PATRIOT FOR ME.
7. A BOND HONOURED .
8. HOTEL IN AMSTERDAM.

(٩) بروك . مصدر سبق ذكره . ص ٦١ .

(١٠) المصدر السابق . ص ٦٢

(١١) نفس المصدر السابق . ص ٦٦

(١٢) المصدر السابق . ص ٨٠

(١٣) المصدر السابق نفسه ص ٩١

(١٤) المصدر السابق نفسه ص ٩٣

(١٥) المصدر السابق نفسه ص ٩٥

(١٦) المصدر السابق ص ٩٥

(١٧) تشارلس لامب CHARLES LAMB

(١٠ / ٢ / ١٧٧٥ ــ ٢٧ / ١٢ / ١٨٣٤ م) مؤرخ وناقد مسرحي إنجليزى . كتب فـــى بدايـــة حياتـــه بعض الدرامات الناجحة . حوّل مع أخته مارى MARY درامات شيكسبـــير إلى حكايات وقصص شعبية لتبسيط الشاعر الإنجليزى الكبير وإيصال دراماته الشعرية فى لغة مبسطة إلى الشعب . ترك كتابين هامين هما :

1. SPECIMENS OF ENGLISH DRAMATIC POETS WHO LIVED ABOUT THE TIME OF SHAKESPEARE , 1808 .
2. ON THE TRAGEDIES OF SHAKESPEARE , 1811 .

(١٨) بروك . مصدر سبق ذكره . ص ١١١

(١٩) MARTIN ESSLIN

THE NEUROSIS OF THE NEUTRALS , BRIEF CHRONICLES . TEMPLE SMITH . LONDON , 1970 .

(٢٠) بيتر بروك .

بروك . مصدر سبق ذكره ص ١٤٢

(٢١) بيتر بروك

نفس المصدر السابق . ص ١٤٣

(٢٢) بيتر بروك

المصدر السابق نفسه . ص ١٤٤

(٢٣) بيتر بروك

نفس المصدر السابق . ص ١٤٥

(٢٤) MADELEINE CHAPSAL

L'ÉVÉNEMENT . PARIS EXPRESS , 6 . SEPTEMBER 1964 .

(٢٥) الأوراتوريو ORATORIO

عرض دينى يستند على نصوص مختارة من الإنجيل . ابُتــدع فــى القــرن السادس عشــر الميلادى . وولد قبل ميلاد الأوبرا بعشرة شهور . وأوراتوريوم تعــنى حجــرة العبــادة أو الإعتراف بالكنيسة . ويحتوى العرض الأوراتورى على الكورس والمغنيين والحوار الدينى . مكان الميلاد إيطاليا . ثم انتقل منها إلى ألمانيا (هاندل HÄNDE) .

أشهر الأوراتوريوهات : الروح والجسد

جفثا JEPTHA

اسرائيل فى مصر

شمشون

(٢٦) JOHN KANE

PLOTTING WITH PETER . FLOURISH , 1971 . NO. 2 .

(٢٧) نفس المصدر السابق IBID.

(٢٨) بروك .

مصدر سبق ذكره . ص ٢١٣

(٢٩) بروك .

نفس المصدر السابق ص ٢٢٩

(٣٠) بروك

نفس المصدر السابق ص ص ٢٣٥ ، ٢٣٦

(٣١) بروك

المصدر السابق . ص ٢٤٣

(٣٢) بروك

المصدر السابق . ص ٢٤٥

(٣٣) بزوك

نفس المصدر السابق . ص ٢٤٥

(٣٤) **PETER BROOK**

THÉÂTRE EN EUROPE (TE) . EDITIONS BEBA . 8 , OCTOBRE 1985 . P. 10 .

خامساً النمساويون

ـ ماكس راينهاردت MAX REINHARDT

(١) هاينريخ لوبا **HEINRICH LOBE**

(١٨ / ٩ / ١٨٠٦ ـــ ١ / ٨ / ١٨٨٤ م) كاتب درامى ، ومدير فنى مسرحى . تعلم العلـــوم الدينية فى هال HALLE وبروسلو BOROSZLO . بدأ الكتابة بالإنضمام إلى جماعة التقدميين فى ألمانيا . بعد عودته من إيطاليا يصبح أكثر ليبرالية فى فكرة وآرائه . يسافر عام ١٨٣٩ إلى باريس ومنها إلى الجزائر . يصبح عضواً بالبرلمان الألمانى فى عام ١٨٤٨ م فى فـــرانكفورت . وفى عـــام ١٨٤٩ م يعمـــل بمسرح بورج ويديره فنياً بعد ذلك حتى عام ١٨٦٧ . ثم يديـــر بعد ذلك عدة مسارح ، (مسرح لايبزج LEIPZIG ، مسرح شتات STADTTHEATER) .

يعتبر هاينريخ لوبا من أوائل رجال الدراماتورج فى القرن التاسع عشر الميلادى ، لحساسيته الشـــديدة فى معنى وإيقاع الكلمة الدرامية . استطاع أن يجمع حوله فى مسرح بورج كثيراً

من أرق الدرامين وأعظمهم موهبة (ليڤنسكى LEWINSKY ، سيباخ SEEBACH ، ســـوننتال SONNENTHAL) شونر SCHÖNER . اهتم كثيراً بالكلمة دون الحركة المسرحية . عمل مسرح بورج فى عهده بميزان متزن بين الدرامات الكلاسيكية والدرامات النمساوية العصرية آنذاك .

أهم أعماله :

ـــ مسرح بورج

1. DAS BURGTHEATER , 1866 .

ـــ مسرح الشمالى الألمانى

2. DAS NORDDEUTSCHE THEATER , 1872 .

ـــ مسرح مدينة ڤينا

3. DAS WIENER STADTTHEATER, 1875 .

ـــ كتابات عن المسرح

4. SCHRIFTEN ÜBER THEATER .

(٢) فرانز فرايهر ڤون دنجلستدت (٣٠ / ٦ / ١٨١٤ ـــ ١٥ / ٥ / ١٨٨١ م)
FRANZ FREIHERR VON DINGELSTEDT

كاتب درامى ألمانى ، مخرج مسرحى ومدير فنى مسرحى . درس علوم اللاهوت البروتستانتية والفلســفة . ثم عمـــل بالتدريس لفترة ، انتقل بعدها إلى الصحافة . عانى كثيراً من آرائه السياسية . حجبت عنه السلطات شهادة ولقب الدكتوراه التى حصل عليها من جامعة يينا JENA . فى عـــام ١٨٤١ م يعمل دراما تورج فى مسرح HOFTHEATER فى مدينة اشتوتجارت STUTTGART . ما بين أعوام ١٨٥١ ، ١٨٥٧ م عرض أعظم الدرامات الكلاســيكية الألمانية ، وقدم أعمال شيكسپـــير فى الفترة من ١٨٥٧ إلى ١٨٦٧ م لعشر ســـنوات بنجاحات كبيرة فى الإخراج المسرحى على مسرح HOFTHEATER فى مدينة ڤايمـــر WEIMER .. محل إقامة العظيمين جوته ، شيللر . اعتمد فى إخراجه على عناصر تجديدية مثل المناظر والرقص والموسيقى وألوان الإضاءة . أول من قدّم ما يُعرف اليوم باسم (سلسلة المسرحيات للمؤلف الواحد SERIES) .. (أىَّ عرض أربع أو خمس مسرحيات لشيكســـپـــير تُعرف باسم " سلسلة شيكسپـــير " فى المسرح الواحد وفى الموسم الواحد

أيضـــاً . وهـــو نظام معمول به فى كل المسارح الأوروبية المعاصرة ، ولكل مؤلفى الدراما الكبار فى كل عصور التاريخ المسرحى) .

(٣) فرانز جريلبارزر FRANZ GRILLPARZER

(١٥ / ١ / ١٧٩١ ـــ ٢١ / ١ / ١٨٧٢ م) شـــاعر وكاتب درامى نمساوى . درس القانون مثل مهنة أبيه . كتب أولـــى دراماته BLANKA VON KASTILIEN وفى عام ١٧١٧ م يكتب درامته الثانية DIE AHNFRAU . ثـــم فى عام ١٨١٩ م يكتب درامته الشهيرة SAPPHO . فى عام ١٨٢٥ م يكتب دراما (حظ وسقوط الملك)
KÖNIG OTTOKARS GLÜCK UND ENDE
عـــن العلاقة بين أوتوكار الثانى ملك تشيكوسلوفاكيا بقيصر هابسبورج HABSBURG رودلفـــو الأول I. RUDOLF . فـــى عـــام ١٩٣٠ يكتب درامـــا EIN TREUER DIENER SEINES HERRN ثـــم يكتب كـــوميديا (يا للكاذب) , WEH DEM DER LÜGT عام ١٨٤٠ م . ولـــم يفهم الـــدراما آنذاك الجمهور الفيناوى . فقد بنى جريلبارزر الكوميديا على المشكلة الأخلاقية .

بعد ذلك لم يسمح المؤلف الدرامى جريلبارزر بأن تُمثَّل مسرحياته . وكأنه يرد لجماهير فينا الصاع صاعين . لم يتوقف عن كتابة الدراما ، حتى وإن منع تمثيلها على المسرح . ولم تُقدَّم الـــدرامات الـــتى كتبها مـــؤخراً على المسرح إلا بعد وفاته عام ١٨٧٢ م . ومنها BRUDERZWIST IN HABSBURG (١٨٧٢ م) ، يهوديـــة تولـــيدو EIN JÜDIN VON TOLEDO (١٨٧٣ م) .

كتب جريلبارزر روايات كثـــيرة . مـــن أشهـــرها روايـــتى (ديـــر ساندومير) DAS KLOSTER BEI SENDOMIR عام ١٨٢٨ ، (القـــوة الهـــازة) DER ARME SPIELMANN عام ١٨٧٧ .

(٤) ماكس راينهاردت STAUD GÉZA

REINHARDT , SZEMTÖL SZEMBEN . GONDOLAT KÖNYVKIADÓ, BUDAPEST , 1977 . P. 10 .

(٥) المصدر السابق ص ١٤ IBID. P. 14

(٦) FRANZ HADAMOWSKY

MAX REINHARDT , AUSGEWÄHLTE BRIEFE , REDEN, SCHRIFTEN UND SZENEN AUS REGIEBÜCHERN . WIEN , 1963 .

(٧) ماكس راينهاردت (راينهاردت) REINHARDT

مصدر سبق ذكره . ص ٢٠ OP. CIT, P. 20

(٨) آرثر شنتزلر ARTHUR SCHNITZLER

(١٥ / ٥ / ١٨٦٢ ـ ٢١ / ١٠ / ١٩٣١ م) . كاتب درامى وكاتب قصة نمساوى . درس الطب وعمل به فترة قصيرة . عاش فـى ڤينا محل ميلاده . يقدم فى أعماله الدرامية والقصصية صورة عـن التحليـل النفسـى عند فرويد ، ويطبقها على شخصيات الدراما والقصة بما يسمى (الطبيعية النفسية) . كتب عام ١٨٩٣ م درامة (أناتول ANATOL). وفى عام ١٨٩٥ يكتب دراما (غزل) LIEBELEI . ثم يكتب عام ١٨٩٩ مسرحية من ذات الفصل الواحد بعنوان (الببغاء الأخضر DER GRÜNE KAKADU) .

أهم أعماله الدرامية :

حجاب بياتريس 1. DER SCHLEIER DER BEATRICE , 1900

الطريق الموحش 2. DER EINSAME WEG , 1903

البروفيسور برناردى 3. PROFESSOR BERNHARDI , 1919

وأهم الأعمال القصصية :

الآنسة إلزا 1. FRÄULEIN ELSE , 1924

الملازم جوستل 2. LEUTNANT GUSTL , 1901

(٩) راينهاردت

مصدر سبق ذكره . ص ٥٥

(١٠) نفس المصدر السابق . ص ٦١

(١١) HUGO FETTING

MAX REINHARDT SCHRIFTEN . BRIEFE , REDEN, AUFSÄTZE , INTERVIEWS GESPRÄCH , AUSZÜGE AUS REGIEBÜCHERN . BERLIN , 1974 .

(١٢) راينهاردت

مصدر سبق ذكره . ص ٨٣

(١٣) نفس المصدر السابق . ص ٩٧

(١٤) نفس المصدر السابق . ص ١٢١

(١٥) نفس المصدر السابق . ص ١٢٣

(١٦) أوجست كوتزبو AUGUST KOTZEBUE

(٣ / ٥ / ١٧٦١ ـــ ٢٣ / ٣ / ١٨١٩ م) شاعر وقصصي وكاتب درامي ألماني . عمل بالسلك الديبلوماسي ، كما عمل بالصحافة . كان أكثر كتاب الدراما الألمان شعبية . رجعيّ النظرة . ناهض دعوات جوته وشيلر إلى الحرية والليبرالية ووقف ضدها صراحة . كتب أكثر من مائتي مسرحية (٢٠٠) . نحى نحو الميلودراما والشاعرية في كتاباته الدرامية.

أهم أعماله المسرحية :

ـــ ألمان المدينة الصغيرة 1. DIE DEUTSCHEN KLEINSTÄDTER , 1803

ـــ الغش الرقيق 2. DIE EDLE LÜGE , 1927

(١٧) راينهاردت

مصدر سبق ذكره . ص ١٥٥

(١٨) نفس المصدر السابق . ص ١٦٩

(١٩) جون جولزوورثي JOHN GALSWORTHY

(١٤ / ٨ / ١٧٦٧ ـــ ٣١ / ١ / ١٩٣٣ م) . مؤلف قصص ودرامي إنجليزي . ابن أحد كبار المحامين في لندن . درس في هارّو HARRO وأكسفورد . يتعرف عام ١٨٩٣ م أثناء سفره بحراً إلى استراليا على الكاتب جوزيف كونراد JOSEPH CONRAD

(٣ / ١٢ / ١٨٥٧ ــ ٣ / ٨ / ١٩٢٤) حاصـــل عـــلى جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٣٢ م . أعماله تحمل الخط الاجتماعى فى ساتيرياته . دراماته تخدم الحق والعدالة .

أهم دراماته :

ــ الكأس الفضية 1. THE SILVER BOX , 1906 .

ــ العدالة : التراجيديا 2. JUSTICE : ATRAGEDY, 1910

(٢٠) فرانتسيك لانجر FRANTIŠEK LANGER

(٣ / ٣ / ١٨٨٨ ــ ٥ / ١١ / ١٩٦٥ م) كاتب رواية وكاتب درامى تشيكى . درس الطـــب ، أُعتقل فى الحرب العالمية الأولى . وصل إلى رتبة عالية فى الجيش فى الحرب العالمية الثانية كطبيب عسكرى . أعظم دراماته المسماة (الضاحية PERIFERIE ــ ١٩٢٥ م) بإخراج ماكس راينهاردت .

(٢١) فرانز ويرفيل FRANZ WERFEL

(١٠ / ٩ / ١٨٩٠ ــ ٢٦ / ٨ / ١٩٤٥ م) . شـــاعر وكاتـــب قصة نمساوى ينتمى لأســـرة تجاريـــة ثرية . درس فى براغ وبرلين ولايبزج . حارب فى الحرب العالمية الأولى فى الجيش الروســـى . وبعد الحـــرب عاش فى فينا . يرحل عام ١٩٣٨ م من بطش النازية إلى فرنسا . ومن هناك يسافر عام ١٩٤٠ إلى الولايات المتحدة الأمريكية . كاتب تعبيرى .

(٢٢) وليم سومرست موم WILLIAM SOMERSET MAUGHAM

(٢٥ / ١ / ١٨٧٤ ــ ١٦ / ١٢ / ١٩٦٥ م)

كاتب قصة ورواية وكاتب درامى انجليزى . من مواليد باريس . أبوه كان مستشاراً قانونياً بالسلك الدبلوماسى . تيتّم صغيراً . درس الطب وعمل فترة بالمهنة ، التى أطلعته على كثير من المساكين الفقراء فى لندن . وهو ما دفع به إلى الإبداع الأدبى الطبيعى . فى الحرب العالمية الأولى كان ينتمى إلى طبقة الإليت . خدم أثناء الحرب كطبيب عسكرى فى فرنسا . ثم عمل فى سويسرا وروسيا فى خدمة سرية . أولى دراماته الـــتى وضعته على طريق الدراما مسرحية (ليدى فريدريك LADY FREDERIC ــ ١٩٧٠ م) .

(٢٣) هاينز هلبرت HEINZ HILPERT

(١ / ٣ / ١٨٩٠ ـــ ٢٥ / ١١ / ١٩٦٧ م) مخرج مسرحى ألمانى . يترك مهنة التدريس عام ١٩١٩ م ويلتحق عضوا بمسرح ڤولكـــس بيهن WOLKSBÜHNE . عمل ممثلاً ثم مخرجاً مسرحياً . اشتهر فى الفترة من ١٩٢٦ إلى ١٩٣٢ م عندما عمل إلى جانب المخرج ماكس راينهاردت . قاد مسرح ڤولكس بيهن ما بين سنوات ١٩٣٢ ، ١٩٣٤ م . فى عام ١٩٣٤ م يُعين مديراً فنياً للمسرح . واجه النازية بأعماله الدرامية التى أخرجها للمسرح ، رغم أنه ألمانى .

أهم أعماله فى الإخراج المسرحى :

١ ـــ تشيكوڤ ـــ بستان الكرز

٢ ـــ شيللر ـــ دون كارلوس

اتسمت أعماله الإخراجية بالواقعية .

كتب كتاباً نظرياً واحداً فى المسرح بعنوان (عن معنى وأهميات مسرح العصر) VOM SINN UND WESEN DES THEATERS IN UNSERER ZEIT . 1947 .

(٢٤) راينهاردت

مصدر سبق ذكره ص ص ١٨٠ ، ١٨١

(٢٥) ثورنتون وايلدر — THORNTON WILDER

(١٧ / ٤ / ١٨٩٧ ـــ ٨ / ١٢ / ١٩٧٥ م) مؤلـــف قصص ودرامات مسرحية . بدأ كتاباته من سنوات العشرينيات . أول قصصه الناجحة كتبها عام ١٩٢٧ م بعنوان (جسر الملـــك المقـــدس لويس) THE BRIDGE OF SAN LUIS REY . درّس فى جامعة شيكاغو ، وألقى محاضرات فى الفن . يتجه منذ عام ١٩٣٨ م إلى كتابة الدراما .

أهم أعماله الدرامية :

ـــ مدينتنا — 1. OUR TOWN , 1938

ـــ كل إنسان (بعد الحرب العالمية الثانية) . — 2. EVERY MAN

ـــ الخاطبة — 3. THE MATCHMAKER , 1955

ـــ العَيْدَسْ أو اليوم الخامس عشر من آزار (مارس) 4. THE IDES OF MARCH , 1948

(٢٦) راينهاردت .

مصدر سبق ذكره . ص ٢١٩

(٢٧) إروين شو IRWIN SHAW

من مواليد ٢٧ / ٢ / ١٩١٣ م . كاتب قصة ورواية ودارمات مسرحية . امتهن كثيراً من المهـــن فى صغره . لاعب كرة قدم محترف ، بائع ، سائق لسيارة شحن . ثم اتجه لدراسة فن كتابـــة الـــدراما بالجامعـــة . بدأ الكتابة للراديو ثم للمسرح . ثم كتب بعض سيناريوهات الأفلام . أولى نجاحاته فى المسرحية الإذاعية التى كتبها يناهض فيها فكـــرة الحـــروب باسم (إدفنوا الموتى BURY THE DEAD ـــ ١٩٣٦ م) . ثم يكتب أحـــد أكـــبر أعمالـــه (الأسود الصغار ـــ ١٩٤٨ م) THE YOUNG LIONS

(٢٨) راينهاردت

مصدر سبق ذكره . ص ٢٣٠ .

الفصل الثانى

الدراسات التكميلية

قنسطنطين ستانسلافسكى

جيورجى توفستونوجوف

ألكسندر تايروف

چان لوى بارو



مدخل لهذا الفصل

حاولـــت– قدر ما وسعنى من جهد – أن أتعرض فى الفصل الثانى من الكتاب لأعلام مســـرحية ثبتـــت أقدامها منذ تطور شأن المسرح فى نهايات القرن التاسع عشر، على أيدى مخـــرجين ناجين، يقدمون جهـــوداً وأفكـــاراً طليعيـــة لفتت الأنظار العالمية إلى ما حققوه فى بلادهـــم، وانتشـــرت هذه الأفكار إلى العالمية– خارج الإقليمية– لتصبح فى العصر الحديث مـــدارس فنـــية، ومناهج علمية مقررة ومعترف بها فى مدارس التمثيل بالجامعات الأمريكية، وفى أكاديميات الفنون فى القارة الأوروبية وفى الوطن العربى.

ولمـــا كنـــت قد تناولت بعض هؤلاء الرواد المسرحيين بالبحث فى فترات سابقة من فترات حياتى المسرحية فى كتب صدرت منذ أكثر من عشرين عاماً مضت.

ولمـــا كـــان لزملائى المسرحيين الباحثين فضل كبير فى التعريف بنفس هؤلاء العلماء الـــرواد. فقـــد رأيـــت مـــن الأوفق والأفضل أن أتناول هؤلاء الكبار فى دراسات تكميلية تخصصـــية، تحـــاول البحـــث فى جانب جديد لم يمسه القلم قبلاً، استكمالاً لحلقات البحث العـــلمى المـــتددة امـــتداد المحـــيطات. مشيراً فى النهاية إلى بعض المراجع العربية التى يمكن الـــرجوع إليها والاستفادة الواسعة منها، إذا ما أراد القارئ تفصيلاً وتبحراً فى سيرة هؤلاء الرواد .

وعـــلى هذا ، فقد اخترت أربعة من رواد المسرح فى هذا الفصل، أرجو أن أكون قد وفقـــت فى تـــلمس الطريق نحو إلقاء بعض الضوء على دراساقم، إحقاقاً لحقهم الطبيعى فى التناول والتعريف.

أولاً : – قنسطنطين سرجيفتش ستانسلافسكى

K.S.Sztaniszlavszki.(١٩٨٦٣/١/٧-١٩٣٨/٨/٧م)

روســـى الجنســـية ، صاحب الطريقة الثابتة فى فن التمثيل.ممثل مخرج ومعلم ومثقف مســـرحى. أضفى بنظريته الكثير على حياة المسرح . ليس فى بلده الاتحاد السوفيتى ، لكن فى كـــل مسارح معاهد الفنون الدرامية فى العالم . وطبق هذه الطريقة بالجهد والعرق الغزير مع

طلابــه وحوارييه سنوات طويلة، تناسب طول الرحلة المسرحية التى يستغرقها الزمن فى نقل حــروف وسطور فى كتاب ، نطلق عليه الدراما المكتوبة أو المطبوعة بين جلدتى كتاب ، إلى عــرض مســرحى بعيد كل البعد عن القراءة ، وما فيها من متعة ذهنية خاصة . وإلى صورة مــن صــور العــرض المسرحى الحديث، الملئ بالإنفعال والحركة التى تمثل أهم أحد وظائف الفــن. إن ما قدمه ستانسلافسكى يعتبر بحق تطويراً أصيلاً.هذه كلمة حق للرجل ، لابد من تقريــرها وإثباتها داخل هذا الكتاب. ولعل أعظم دليل على نجاح طريقة الرجل، هو إنطلاق اسمه يومياً لعشرات ومئات المرات– وبمختلف لغات العالم – داخل الفصول المدرسية الفنية، وعــلى خشــبات المســارح أثــناء إجراء التدريبات الفنية على المسرحيات، مهما اختلفت أنواعها وتعددت أسماء مؤلفيها.

الأمــر الــذى يدل على ثبات الطريقة وشموليتها، وأصالة القاعدة فيها، خاصة إذا علمــنا أن الفــن بصفة عامة، والفن المسرحى بصفة خاصة يكره القواعد ، ولا يرتاح إليها عــادة ، باعتــباره ابتكاراً جديداً فى كل مرة.ومع ذلك فإن القاعدة أو المنهج الذى اهتدى إلــيه ستانسلافسكى نراه ممثلاً فى كل عمل فنى رصين ليجد له مكاناً مرموقاً بين كل جوانب العمل المسرحى الجاد .

حــاول ستانسلافســكى فى الــبداية تطبــيق النظرية الفنية التى سعى إليها فى مسرح الفن بموســكــو وســاعــده على هذا التطبيق الأرضية العامة التى كانت علامة فنية من علامات مسرح بلــده . وهــى تصادف وجــود كتاب مسرحيــين روس ، لهم شأنهم الكبير فى عالم المسرح ، مثل نميروفــتش دانتشــنكو Nyemirovics Dancsenko ، أنطــون تشيكوف ، مكسيم جوركى ، كمــا تصــادف وجود تلامذة مخرجين لهما حملوا – وحتى اليوم– مشعل النظرية فى مفهوم الإخراج المســرحى ، حــتى وإن خرج بعض منهم عن أصول التعاليم – وفقاً لنظرياتهم الجديدة والمتطورة فى التجريــب – ، كمــا عند مايرهولــد وفاختنجــوف . لم تخــرج النظــرية من فراغ . فكما يذكر نــيكولاى ميهايلوفــتش جورتشاكوف Nyikolaj Mihajlovics Gorcsakov (١٨٩٨–١٩٥٨م) فى كــتابه (استانسلافســكى يخرج – موسكــو ١٩٥١) (١) .. قضى ستانسلافسكى لتعــيد ونشــر الطــريقة ما يقرب من عشرين عاماً، بمساعدة حزب البلشفيك والحكومة السوفيتية حتى وصل إلى مشارف أهدافه ، وهى تثقيف الشعب السوفيتى بالفن المسرحى".

حقيقة أن التاريخ المسرحي يقدم لنا كتباً قيمة وغالية المعنى تركها الرجل خلف ظهره، تتبارى الأكاديميات والمكتبات العالمية والعربية فى طباعتها للتعريف – وتفصيلاً– بأصول مدرسته، إلا أن هذه الكتب كان ستانسلافسكى قد كتبها وخطها فى وقت متأخر من حياته. وكان مضطراً إلى ذلك ، فقد ضمّن هذه الكتب الطريقة مضافاً إليها التطبيق كذلك. ولقد أخذ التطبيق على المسرحيات التى أخرجها سنوناً وطويلة، حتى استقر المقام للعمل المسرحي، ولكتابة الكتب، لتتضح الأمور من خلال الطريقة ، وما يصاحبها عادة من تطبيق وتنميق وتغيير، وصورة فنية مستقرة فى نهاية الأمر.

لم يكمل ستانسلافسكى أفكاره فى كتب أخرى . لقد سرقه الزمن كما يقولون . ولعل روسيا اليوم تحاول أن تجمع كل كتاباته ، وملاحظاته التى تركها فى أوراق مبعثرة ، لتنظمها خدمة لفن المسرح فى العالم . فما أحوج مسارحنا إلى تفصيلات وتفصيلات عن الحياة المسرحية للرجل . وهى كثيرة وعديدة ومتنوعة بلا شك،تنوع أعماله وحياته الفنية .

وبكل تأكيد ، فإن من بين هذه الكتابات مخطوطات هامة عن الأخلاق فى المسرح ، وجماليات المسرح. فلا يمكن أو من غير المتصور أمام هذا المنهج القيم قصوره عن التعامل مع الأخلاق وآداب المهنة المسرحية Ethics أو مع الجماليات المسرحية Aesthetics ، وهما الجانبان اللذان لا أرى لهما نصيباً من التحليل أو الإفاضة فى كتب ستانسلافسكى ، التى ظهرت بعدة لغات حتى يومنا هذا.وقرأت منذ ما يزيد على ربع قرن كتبه بقلمه . وقرات كتب غيره الذين زاملوه وعملوا معه (جورتشاكوف: ستانسلافسكى يخرج ، تبوركوف[٢] Toporkov : ستانلافسكى فى جلساته التدريب ، أبا لكين : N.Abalkin : منهج ستانسلافسكى فى الفن المسرحى السوفيتى ، ومئات من الدراسات الطويلة والقصيرة بأقلام ألمان وفرنسيين وإيطاليين . ومع ذلك ، فلا أزال أطمع فى الكشف عن الجانبين الأخلاقى والجمالى الفلسفى فى أعمال ومنهج ستانسلافسكى .

١ـ ستانسلافسكي والواقعية:

مهما قلنا فى الواقعية.ومهما قيل عنها ، وعن امتدادها طويلاً، وأكثر من اللازم فى حياة المسرح – وبخاصة فى العصر الحديث– فإن الواضح أنها كانت المنهج الأساسى فى فكر

وأعمــال ستانسلافسكى . هذه حقيقة يجب الاعتراف بها، حتى لا نطمس التاريخ المسرحى ، ولا نزيف واقع فترة من الفترات التاريخية والفنية فى مسيرة المسرح العالمى .

أجــل. كــان ستانسلافســكى واقعياً، بكل معنى كلمة (الواقعية) وترك للمسرح مخــرجين يؤمــنون بمبــادئ وفكر المذهب الواقعى . وعندما سنحت الفرصة لبعض تلامذته للتحلــيق بأفكــارهم خــارج حدود هــذه الواقعية ، كانت كل أصابع الاتهام تشير إليهم كالخوارج على النظام أو القانون المسرحى إن شئت أن تقول .

ممــا لا شك فيه أن عصر ستانسلافسكى غــير عصــر من تبعوه ، أو أتوا بعده فى أربعينــيات القرن العشرين. ومن الطبيعى كذلك أن يكون لكل عصر فكره المسرحى الخاص بــه ، حــتى وإن تمسك العصر أو أبناء العصر بمدرسة مسرحية لها من الفكر والثقل الكبير مالها، مثل مدرسة ستانسلافسكى.

إن مــنهج الــرجل يشــير إلى التصميم الفنى والعلمى، المرتكز على عناصر وقواعد المذهــب الواقعــى.لاشك فى ذلك. ومن العقل أن نفهم حينئذ سر تمسك الرجل بالواقعية، الــتى حاول بها إثبات منطق عصره، وشكل مسرحه كذلك. وإلا فكيف كان بإمكانه العمل فى دراســات تــتخذ من الواقعية النقدية أو الواقعية الاشتراكية مدخلاً ولبا لها؟ كيف يخرج مســرحية جوجــول (المفــتش العــام مثلاً ؟) والواقعية النقدية فيها تعرى من بيروقراطية القيصــر وأحــوال دواويــنه والمكاتــب فيه؟ لقد كان الموقف آنذاك يقتضى شرح الثورة السوفيتية الجديدة، التى سبق فشلها عام ١٩٠٥ .

وكــان نفــس الموقف يقتضى التعريف بالماضى الواقعى البغيض الذى عاشته روسيا القيصــرية. كــان ذلك الماضى واقعاً حقا، وثابتاً فى نفوس الشيوخ الذين عاشوا فى حقبة ما قــبل الثورة . ثم ، كان هناك الأمل فى التعريف بالماضى – وبخاصة لجيل الشباب السوفيتى– الــذى لم يكن يعرف شيئاً عن الماضى السياسى لبلاده. ولما كانت الثورة قد اعتنت بالشباب فكــان لابــد– والحالة هذه – أن يكون ستانسلافسكى واقعياً، وبكل معنى كلمة الواقعية ، عندما كانت الواقعية فى المسرح بالذات تعنى تصحيحاً ثقافياً وتربوياً وتعبئة سياسية هامة.

لكــن .. لا يظن أحد أن ستانسلافسكى كان دعائياً أو ماركسياً. بل على العكس . فقد كان متأخراً فى انضمامه إلى أفكار الثورة بعد انبثاقها. لم يتحمس فى البداية لأفكار ثورة أكــتوبر ١٩١٧م. ولم يتعامل فى المسرح على أساس الدعاية للثورة – رغم نجاحها واستتبابها فــيما بعد – لأنه كان يدرك أن المسرح لا يمس إلا الثوابت. ولم تكن الثورة قد ثبتت بعد فى ســنواتها الأولى. صــحيح أنــه – بعــد فترة– كان من أكبر المشجعين على مبادئ وآداب الــثورة. لكــن ذلك كان متأخراً ، عندما استقرت الأمور. وتفهم الشعب السوفيتى الأبعاد البعــيدة لــثورته. عــندها قبلــت الجماهير درامات وأفكار ومبادئ الثورة، بكل جوانبها السياســية والاقتصادية والاجتماعية.وعلى حــد تعبير ستانسلافسكى نفسه... " كان على الانتظار لألقى نظرة على روح الثورة من الداخل" (٣).

وتفتحت تلك النظرة مستقبلاً فى ريبرتوار مسرح الفن بموسكو ، الذى حدد وظيفة المســرح فى عهد الثورة التى عمت الجمهوريات السوفيتية جميعها، وكانت الوظيفة الأساسية للمســرح هى إبراز الإنسان المعاصر (آنذاك) وسط خدمة المسرح للشعب، الذى أصبح هو نفسه أيضاً، المجتمع السوفيتى .

كــان للــرجل الحق فى الانتظار قليلاً. على اعتبار أن منهجه الفنى يقوم على احترام كــلمة المؤلف الدرامى بالدرجة الأولى. وكان ذلك يعنى اهتمامه بالفكر . والفكر من مهمة الدرامــى الــذى يضــع الحادثة المسرحية والشخصيات والتطور الدرامى ، وغير ذلك من أساســيات فــيما نسميه (النص المسرحى) طبيعى كذلك ،وما هو ثابت تاريخاً مسرحياً، أن الدرامــات الــتى انبثقت فى سرعة بعد الثورة لم تستطع أن تتفهم عمق الأحداث والمسببات الــتى أحدثــت الــثورة. وبقيت هذه الأعمال فى النهاية – رغم حسن نيتها– لا تمثل بعمق الحدث العالمى الرائع الذى تمثل فى ثورة أكتوبر ١٩١٧م.

وعندما حث فى رقة السياسى الدرامى أناتولى لوناتشارسكى(٤) Anatolij vasziljevics Lunacsarszkij المخــرج ستانسلافســكى على سرعة الأعمال المناســبة للثورة فى المسرح كانت إجابة الرجل – فى رقة ودقة أيضاً – لماذا نخاف؟ إننا نخشى

ألا يستطيع الأدب الدرامى أن يعبر بصدق عن الكلمة الفنية التى يرن بها هذا العالم الجديد".

ومع أن هذا التبصر لم يجانبه كثير من التوفيق عند ستانسلافسكى، إلا أن موقفه المسرحى كان رائعاً وغير منافق فى أخلاق الفن وهذه تحسب له لا عليه . ظهرت – وفى سرعة – درامات تؤيد الثورة. كانت درامات ناجحة ، من ناحية فن كتابة الدراما. (ترانيوف Tranyov : ليوبوف ياروفا ، لافرنيوف: الحساب، ايفانوف: القطار المدرع) . وقد حاول كل من ترانيوف ، لافرنيوف ، ايفانوف تصوير الأحداث السياسية والاجتماعية تصويرا دقيقاً، فاقبلت الجماهير على هذا النوع من الدرامات التى صورت الواقع السوفيتى آنذاك .

لعل تبصّر ستانسلافسكى كان يعود إلى كونه فناناً، وليس سياسياً محترفاً. طبيعى أن يكون الفنان سياسيا. فإذا لم يكن كذلك، فهو كمخرج مسرحى لا يستطيع أن يضيف وجهة النظر الخاصة به . بل لعلنى لا أبالغ كثيراً، إذا قلت إن فن الإخراج فى العصر الحديث هو (سياسة جماهيرية فى حد ذاتها) . لكن ستانسلافسكى لم يكن سياسياً محترفاً. إذ كان مشغولاً بنظريته وبواقعية بلاده. فلم يلحظ فى وعى التغير الشامل الذى كان قد أصاب كل (الاتحاد السوفيتى) . وطبيعى ألا يعيبه ذلك فى شئ. فلو لم يكن فناناً كما كان، لما استطاع تحقيق كل انجازات أعماله الفنية التى ناصرت الثورة فى بلاده بعد ذلك .

إذن، غاص ستانسلافسكى فى الواقعية. وانفعل بالثورة، ليوجه هذه الواقعية لخدمة الشعب السوفيتى عن طريق المسرح ، وأثناء مشاهدة المتفرجين فى وقت الترفيه أو التثقيف أو التعليم ، أو وقت الفراغ لديهم. وقَصَرَ هذا الابداع الواقعى على فكر المؤلف الدرامى وحده، الذى كان الآله الأكبر فى مدرسة ستانسلافسكى ، احتراماً وتقديساً. ولعل ريبرتوار مسرح الفن الذى أداره لسنوات طويلة الفنان ستانسلافسكى يقرر– من خلال اختيار الدرامات – هذه الحقيقة . فهذا الريبرتوار كان هو وجه المسرح، وطرق الخدمة المباشرة إلى الجماهير بكل الفكر الجديد، ونوعية الفن المقدم، حتى ولو كان فناً واقعياً.

٢ـ الشكلية فى مواجهة ستانسلافسكى:

أقصـــد بالشكلية ، التمسك الشديد بالأشكال الخارجية ، دون الولوج أو الوصول إلى لـــب وجوهـــر المضـــمون ذاته. وفى المسرح تظهر هذه الشكلية فى كل مراحل الإنتاج المســـرحى فى شـــكل (حلقات شكلية تتبع الواحدة منها الأخرى) حتى تكون لنفسها منطقاً شكلياً صورياً فى نهاية الأمر Formal Logic .

ولقـــد وصـــلت هذه الشكلية إلى تيار مسرح الفن بموسكو ، واستطاع الشكليون جـــاهدين لمواجهـــة تـــيار الواقعية فى الفن – هذا التيار الجاد الذى أنتجه ستانسلافسكى – وبواقعية مُدعّاة أيضاً. ولم تكن هذه الواقعية المنتحلة ، إلا الشكلية ذاتها، وفى أبشع صورها. فباســـم الحفـــاظ على الواقعية السوفيتية ، حاولوا صبغ واقعية درامات ومسرح الفن بذاتية مـــزيفة ، خالية من أصالة الواقعية ، وغير متضمنة لفلسفة الواقعية الحقيقية.واجه هذا التيار جهـــود ستانسلافسكى فى المسرح . وشوه محاولاته لترقية وتطوير مسرح الفن عبر النظرية الجديـــدة. ومـــع ذلـــك، فقد أثبت التاريخ المسرحى زيف هذا الادعاء غير الأصيل .كانت حجـــتهم أن الـــرجل يدعو إلى فن مركب مؤلف Synthesis يتكون من توحيد العناصر ، ومـــن طـــريق الجمع بين مركبات . وهم يشيرون بهذا الادعاء إلى طريقة الحدث الفيزيكى. واعتـــباره وســـيلة مشـــتركة عامة بين كل الممثلين فى عملية الابداع الفنى ، وفاتهم الماضى النظرى الطويل ، والتجربة العملية العريضة للأستاذ ، وثراء النتائج فى هذه التجربة.

تمامـــاً كما فاتهم فَهْم تفسير ستانسلافسكى لما دعا إليه من طريقة تقوم على القانون المســـرحى الطبـــيعى فى التفكير والممارسة . فكم مرة أعلن الرجل أن النظرية التى ابتكرها ، ليســـت هـــى كـــل مجموع القواعد المسرحية، بقدر ما هى طريق خصب ليربى الممثل نفسه بنفســـه ، وهو الفنان العارف بأساليب وأهداف مهنته . وهى طريقة ترتبط مع التطبيق أثناء الاعـــداد للعـــرض المسرحى ، وتنظم الخطوات التى يتعين اتباعها للوصول إلى تمثيل حقيقى مقـــنع. ينـــبع من التحليل الدقيق للشخصية وسلوكها ومواقفها وتصرفاتها ، وفى ارتباط لا يمكـــن الحـــياد عنـــه بفكـــر المؤلف الدرامـــى نفســـه . إن جلسات التدريب التى قادها ستانسلافســـكى فى المسرحيات التى أخرجها. هى فى حقيقتها مدرسة عليا فى الفن المسرحى ،

فى التمثيل وفى الإخراج . وذلك بالخدمة الفنية العامة لكل لحظة من لحظات العرض المسرحى. وكل هذه الخدمة – انطلاقاً من البدء وحتى نهاية مراحلها – ترتبط ارتباطاً قوياً بالأحداث ، التى تسمح بمرور الانفعالات والأحاسيس والايقاعات العامة والخاصة ، طوال العرض المسرحى .

إن المخرج الذى يعتبر نفسه عبقرياً من البداية ، بأن يحتضن وجهة نظر ثابتة غير متغيرة ، تغير الأحداث أو التدريبات فى كل يوم وكل ساعة على المسرح ، مخرج لا يعرف نظام أو منهج أو طريقة ستانسلافسكى فى التعبير المسرحى . ليس من أجل عيون ستانسلافسكى ،ولا تحمساً لنظرية ثاقبة غذى بها مسرح القرن العشرين. فالنظرية ليست حديداً صلباً لا يمكن طرقه أو تشكيله وتطويعه. وإنما النظرية بشحمها ولحمها تكمن حقيقة فى بطن المؤلف الدرامى ، وفى كلماته وحواره . وفى تجسيد هذه الكلمات وهذا الحوار مشاهد حدثية درامية تؤثر وتجلب استحسان الجماهير فى النهاية .

ومعنى هذا أن النظرية ليست قالباً جامداً، كما يقول بذلك صاحب الطريقة . بل هى أساس لكل فكر جديد، ومسموح بطبيعة الحال لهذا الفكر أن يتكون وأن يتشكل كما يرى ويتصور ويخطط لذلك رجل واحد ، هو المخرج المسرحى .

كانت كل هذه الأفكار الفنية غائبة عن جماعة الشكليين، بما فيهم النقاد الذين انحازوا إلى هذا الادعاء غير الصحيح . والذين تغذوا على أفكار مسارح أوروبا الغربية آنذاك. أساليب برجوازية كانت تفعل فعل السحر فى بعض نفوس السوفيت،خاصة بين فكر كان قد بدأ المطالبة بالاشتراكية . الغريب أن بعض المسارح الأوروبية قد آمنت بفكر ستانسلافسكى ، كما يُرى فى المسرح الفرنسى.

كانت دعوة النظرة الأوروبية تتمركز فى أساس العمل المسرحى، مقسماً بين الممثل والمخرج . ويعترض ستانسلافسكى فى منهجه على هذا الأساس المزيف فى فن المسرح. لأن الصورة الغربية تظهر كالهيكل العظمى بلا دم أو لحم. عظام ليس فيها من حرارة الحياة أو حركتها شيئاً.

٣- العلاقة بين الممثل والمخرج:

هـــناك علاقات كثيرة فى المهنة المسرحية . لكن علاقة الممثل بالمخرج، أو بمعنى آخر علاقـــة التمثيل بالإخراج، علاقة لها من الشأن الكثير والهام ، والمؤثر بطريقة أو بأخرى على العـــرض المسرحى وعلى فن المسرح بصفة عامة. ولأن هذه العلاقة هى علاقة وليدة للوصول بالمهـــنة إلى مســـتوى أعلى، فإن ستانسلافسكى قد نص فى أكثر مكان من طريقته على " أن العلاقـــة الوطيدة بين ممثل ومخرج، هى أساس خطوات العمـــل المسرحـــى الـــذى يتجه إلى التشـــريح بغـــية الوصول معاً إلى بذرة الدراما المسرحية ليواصلا السير حثيثاً إلى الأمام، فى اتجاه تجسيد أهم أحداث العرض المسرحى".

فالممثل والمخرج معاً : منوط بهما البحث عن الخط الرئيسى لأحداث الدراما، ثم واجب كل دور عـــلى حـــدة فى هذه الأحداث . وهذا الواجب هو الذى يحدد فى أغلب الأحوال حدود الشخصـــية وبواعـــثها ، ويرســـم لها الطريق لتصرفاتها وسلوكها على المسرح ويضع نقاط الارتكـــاز للشخصية داخل عالم الدراما الواسع الملئ بشخصيات أخرى. فإذا لم يشعر الممثل مـــن الـــبداية بالخط الرئيسى لأحداث الدراما، فَتتبّع مهمة المخرج الذى يسير بيد الممثل إلى الـــتعريف بهـــذا الخـــط الهام الذى تُبنى عليه مراحل كثيرة قادمة ومتتالية . ويكون التعريف بـــالعوامل النفسية وليس بالمباشرة أو النهى أو القهر أوالتعذيب. إذ كلما كان التعريف غير مباشـــر ، كـــلما تفتح ذهن الممثل على أفكار ذاتية موضوعية ، قد لا تخطر على بال المخرج المســـرحى ، وقـــد تخطر . لكن المسألة لا يمكن تركها لطريق الصدفة. وإذن فليكن الممثل — بالـــتعريف غـــير المباشر— هو صاحب الحق فى الخطوة الأولى ،لتأكيد هذا التعاون بين الممثل والمخـــرج. وضمن إطار هذا التعاون فى المهنة، ينقسم الدور المسرحى عند الممثل إلى مراحل منفصـــلة عن بعضها البعض — من وجهة نظر الممثل لتحديد الخطوات والمراحل — ولكنها فى الوقـــت نفســـه لا تكـــون منفصلة أمام الجماهير ، لأنها تمثل مراحل انتقال عند كل واحدة مـــنها. إن هـــذا التسلسل الماثل أمام الجماهير ، ما هو فى نهاية الأمر إلا الشخصية المسرحية مكـــتملة التكوين والإنشاء الفنى. هذه المراحل فى حاجة ماسة إلى استعمال علم النفس . فما التحلـــيل والتشريح إلا لنفس الشخصية المسرحية من الداخـــل لتحديد العوامل النفسية فى

كـــل مـــرحلة ، وقـــياس انفعالات واضطرابات وهدوء وهياج هذه العوامل ، لاخراجها بما يتنابـــب تناســـباً منضبطاً ومتسقاً مع متطلبات الموقف أو المشهد أو السلوك المسرحى عند الممـــثل. إن توزيـــع هـــذه الانفعالات والاضطرابات والهدوء والهياج والاعتدال وآلاف من التشـــريحات للكلمة، والحركة ، واللفظة ، والصمت ، لهو الطريق العلمى إلى تكوين وتخلّق الشخصـــية المســـرحية فى المســـرح العلمى . وهو الصورة المكتملة التى تبرز فى آخر الأمر ، مادةً الجماهير بالحياة فى المسرحية .

لـــيس فقط من مهمة الممثل البحث عن الأحاسيس وتصنيفها، والباسها الرداء الفنى (الجـــو Atmoshere) اللازم لإطارها وصيانتها. فهذا البحث هو فى الأصل مهمة كل ممثل فى مهنـــته. إنما الأهم فى عمل الممثل – فيما يخص الجو والإحساس – ، هو مهارة القبض على ناصـــية هـــذه الأحاسيس ، وحذقه فى الجهد على الإمساك بحبل ورباط تواجدها طوال دوره المسرحى .

وكـــلما كـــان دور الممثل قصيراً ، كلما كانت المهمة أصعب وأشق. فمساحة الدور قـــد لا تسمح له بالمراحل الفنية المتميزة أو الظاهرة. والممثل الجيد حينئذ يتعرض أمام نفسه لتســـاؤلات قـــد يكون من بينها " إلى ماذا أريد أن أصل أو أحقق؟ كيف أجتهد فى الدور ؟ رغم قصره ؟

مـــثل هذه الأسئلة للذات عند الفنان يناقشها ستانسلافسكى فى منهج التمثيل عنده. ويوجـــه الرجل إلى الإجابة فيقول " إن الإجابة على هذه الأسئلة يجب ألا تكون إجابة اسمية Substantive ، بـــل تكون إجابة فعلية نعتية Verbal " . بمعنى ألا تكون الشخصية ، ولا اسمهـــا ، ولا كـــيانها رجل كان أم امرأة ، هوالهام المتناول من جانب الممثل أو الممثلة . لكن الأهم ، هـــو الدخـــول إلى قلب الحدث أو الفعل أو التصرف أو السلوك .. أى الاتجاه إلى النشـــاط وإلى الفعالية ، بالعمل فى سلسلة الأحداث التى تشكل الأثر الأدبى للنص ، والأثر الفـــنى لمفهوم الإخراج المسرحى . هذه المبادرة من جانب الممثل رداً على أسئلة تطرحها ذاته يســـميها ستانسلافســـكى (الرغبة أوالإرادة will) ويصبح الفعـــل عنـــد الممثل هو مصدر الإفـــادة بمعـــنى هذه الرغبة أو الحتمية . وهذا الفعل يحوطه موضوع وأحوال ، أى أنه يجرى

ويـــتم بين ظروف معينة وتجاه موضوع أو فكرة لشئ خاص، واهتمام الممثل بالبحث عن هذا الفعل، هوالنتيجة الطبيعية لظهور ما يسميه ستانسلافسكى بالتخيل ، ومن ثم قوة التخيل.

هـــذا التسلسل فى خطوات الممثل ، والذى حددته وفسرته الطريقة تفسيراً واضحاً لا لـــبس فـــيه ، هو الذى يفتح الطريق واضحاً أمام الممثل ، ويقوده إلى تلوين الدور ، وإلى مســـاحات لا حصر لها من الفهم والإحساس ، والاختيار والتصنيف ، ليكون هو – فى دوره – مـــا يريد وما يرتاح إليه ، مع المخرج الزميل . إن الوحدات الصغيرة داخل أى دور عادة مـــا تتطور وتتبلور على مر الأيام والتدريبات ، لتلتصق كل يوم بحياة المسرحية ، التى تختلف اخـــتلافاً بيـــناً عـــن الحياة اليومية العادية (رغم أن المسرح هو جزء من الحياة) . وهنا يبرز الفـــرق الكـــبير بـــين الواقعية أو منهج ستانسلافسكى ، والطبيعية التى لا تفرق بين الحياة المســـرحية والحـــياة اليومية العادية فى كل لحظة من لحظاتها، إن هذه الوحدات تتميز بأن لها علاقـــات بالظاهرات Phenomenal لا بالفرضيات ، كما أنها تُدرك بالحواس وهى استثنائية غـــير اعتـــيادية ، تظهر فى الدور المسرحى بعيداً عن الحياة والطبيعية الساذجة فى الفن . ولما كانـــت هـــذه الخطوات تعتمد على الداخل عند الممثل فى إعدادها ثم ترتيبها ، فإنه لا يمكن والحالـــة هذه استدعاء كل هذه المراحل فى لحظة واحدة ، أو بناء على أوامر كما فى الشرطة أو الجـــيش مـــثلاً. هـــذه الحالـــة من الاعداد ، أو كما يطلق عليها ستانسلافسكى (الحالة الابداعـــية أو حالـــة الابـــداع الفـــنى) لا تخرج الا عندما تُتم الشرارة أو الشرنقة دورتها الطبيعـــية فى الحياة . وتحديداً فإن ظهورها مشعاً ، يرتبط بظهور حدس يحمل حقائق أساسية Intuition متضـــافراً فى نفـــس الوقت مع خيال ابداعى خصب يشتعل وهجاً ويتألق وينشر الآفاق .

عجبـــت من أستاذ فن فى معهد التمثيل غابت طالبة ممثلة عن امتحان زميلة مخرجة لها فى الدراســـة العليا قبل الامتحان بيوم واحد. فأشار على المخرجة باحضار ممثلة أخرى لتمثيل الـــدور – وعلى أحسن ما يكون بحسب تعبيره – قبل التمثيل بأربعة وعشرين ساعة !! أين نحن من تعاليم الفن الحقيقى ، أو لنقل أين هو من ذلك ؟

يسترسل ستانسلافسكى فى طريقته ،وبخاصة فى تحديد العلاقة بين الممثل والمخرج . باعتبارها علاقـــة أبديـــة لا تنتهى . كلما حفر كل منهم إلى الأسفل وإلى الأعمق ، تبلور النص ، ومن بعـــده العـــرض المســـرحى . إذ تتكون لدى الممثل (نوتة حوارية Partitura) بلغة خاصة يفهمهـــا هـــو ، وهـــذه اللغة تتعانق مع لغة الدراما (نوتة درامية Drama Partitura) لـــتكوّن النسيج الدرامى المتضافر بلا زيادات ، أو حوار زائد ، أو انفعالات غير مطلوبة أو غـــير مناسبة . ولما كانت الدراما هى لغة من لغات الاختزال، فإن النتاج الفنى يجب أن يتجه إلى التكثـــيف Condensation ليصـــبح العمل الدرامى (كتلة مكثفة) قوية التأثير لا محالة، ومحددة التعبير .

ثانياً: جيورجى توفستونوجوف: G.Tovsztongov

من مواليد تبليس Tbilis في ١٩١٠/٩/٢٨م

مخـــرج ســـوفيتى ، ومعلم مسرحى . حائز على جائزة لينين Lenin . بدأ حياته الفنية مـــبكراً . فى ســـن السادسة عشرة من عمره مثل فى مسرح الطفل بمدينة ميلاده تبليس. ثم عمـــل مســـاعداً للإخـــراج فى نفس المسرح . أنهى دراساته الفنية فى المدرسة العليا للفنون المســـرحية ، ثم عين فى مسرح جريبويادوف يعمل من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٤٩فى المسرح المركـــزى للأطفـــال فى موســـكو . وفى عام ١٩٥٠ يعين مخرجاً أول فى مسرح كومسومول KOMSZOMOL فى مديـــنة لينينجـــراد Lenringrad . يخـــرج عـــام ١٩٥٥ مسرحية (التراجـــيديا المتفائلة — optyimisztyicseszkaja لمسرح بوشكين Puskin فى لينينجراد . يتعامل مع علم النفس الحديث فى الإخراج المسرحى. ارتفع بمسرحه إلى المستوى العالمى.

أهم أعماله فى الإخراج المسرحى:

١- المحيط Ócean – ١٩٤١ تأليف الكسندر ستاين Alekszandr Stein.

٢- جـــيش الفرســـان الأول Pervaja Konnaja – تألـــيف فســـفولد فيتليافـــتش فيشنيافسكى Vszevolod vitaljevics visnyevszkij

٣- ذكـــرى يومى اثنين Amemory of two Mondays تأليف آرثر ميللر Arthur Miller.

٤- العقـــل أصـــل المتاعب Gore ot UMA تأليف الكسندر سرجيفتش جريبويادوف Aleksandr szergejevics Gribojedov

٥- قصـــة إركوتســـك Irkutszkaja Isztorija تأليـــف الكســـاى نيكوليافـــتش أربوزوف Alekszej Nyikolajevics Arbuzov. .

٦- الهمجيون varvari تأليف مكسيم جوركى Maxim Gorki

٧- البرجوازيون الصغار Mescsanye تأليف مكسيم جوركى .

٨- الشقيقات الثلاث Tri szesztri تأليف انطون تشيكوف.

٩- المعتوه (الأبله) Igyiot تأليف فيودور ميهايلوفتش دستويفسكي Todor Mihajlovics Dosztojevszkij .

يتميز إخراجه بإضافة برولوج Prologue ، وهي خطبة أو قصيدة يلقيها أحد الممثلين كمقدمة فى بداية العرض المسرحى ، تمهد للحادثة المسرحية . . موضوع العرض . لوحظت هذه الإضافة عنده مرتين . مرة فى مسرحية (المحيط) والمرة الثانية فى مسرحية (قصة إركوتسك) ، وهو بهذه المقدمة يحاول أن يُضمن العرض المسرحى منذ اللحظة الأولى جوا يتناسب مع ما ستتضمنه الدراما من أحداث ، وعلى المستوى النفسى البحت . وهو ما يحمل معه المشاهد وأحاسيسه إلى العالم المسرحى القادم والمرتقب.

إن أهم ما يميز شخصية توفستونوجوف فى العمل المسرحى، هو القيادة ..قيادة الفرقة المسرحية التى يشرف عليها، قيادة موحية مذكرة بالمثير من الذكريات suggestive وعندها تكون الفرقة بممثليها وعمالها وفنانيها سهلة التأثر بإيحاءاته وأفكاره . وهو أسلوب من أساليب علم النفس فى عملية التأثير والتأثر . وهو من المخرجين والمعلمين المسرحيين الذين ينتصرون لكلمة الكاتب الدرامى ، ويحترمون كل لفظة فيها، ويحاربون من أجل صيانتها بالاحترام والاجلال والتقدير . (راجع مناظرته مع المخرج أخلبكوف حول نفس الموضوع .. احترام كلمة الدرامى المؤلف) . يركز فى أعماله على جهد الفن التمثيلى ، وعلى الممثل صاحب إيصال الرسالة الفنية من الدرامى إلى الجماهير .

أصابت أعماله دعاية كبيرة فى جودتها خارج الاتحاد السوفيتى فى أوروبا الشرقية والغربية على السواء. وفى مقاله الصادر فى جريدة حرية الشعب – أبريل ١٩٦٩م – بوادبست) ، يشير توفستونوجوف إلى منهجه فى الإخراج المسرحى . فالمسرح فى نظره يكسب جولة الحياة وينتصر، كلما كان قادراً على تذكير الجماهير بمعنى الزمن فى الحياة . الزمن بكل ما فيه من أحداث وتاريخ وناس وسلطة ودين وصراع . ونفس المسرح يسير إلى الخسران حينما يشرح الحياة أو يقترب من الايضاحات والتزيين . فالصورة الايضاحية التزيينية ليست هى الصورة المناسبة لفن المسرح ، الذى يواجه الجماهير وتواجهه الجماهير . إن القضية أعمق من التوضيح ، لأنها تخص النفس البشرية ، ولأن كل كلمة يتفوه بها

الممثل، وسط انفعالات صادقة لابد أن تؤثر تأثيراً شديدا. ومن هنا فإن المهمات الدرامية التى يحملها ويتفاعل معها الممثل، لابد وأن تكون مهمات جادة وحيوية ومصيرية تمس قضايا الإنسان وتعرض مشكلاته ، وتتعرض للعصور وللتاريخ وللحكام وللملوك والشحاذين ، وبكل الجرأة والصدق فى مهمة الفن المسرحى .

إن العصر مهيأ لمثل هذه الأعمال الكبيرة فى المسرح :

وهو نفس عصر السرعة والإيجاز والاقتضاب .. عصر موجز Laconic . وعندما يكون التعبير مقتضباً ومحدداً وسائراً إلى الهدف من أقرب وأسرع طريق ، ينجح المسرح فى الاستحواذ على الجماهير داخل ساعات العرض القليلة جداً، والقصيرة جداً كذلك ، فى حياة أى واحد من المتفرجين .

١ـ أفكار عن الدراميين الكلاسيكيين:

لا يخلو كتاب من كتب توفستونوجوف من التعرض للعصرية ، وتعضير الدرامات القديمة ، والدرامات الكلاسيكية الثابتة فى التاريخ المسرحى، ثباتاً قوياً لا يزال يفرضها بقوة العلوم على جماهير المسرح المعاصر.

ويطرح توفستونوجوف فى دراسته هذه .. قلة تمثيل الكلاسيكيات . لاحظ توفستونوجوف من احصاءات العروض المسرحية التى تنشرها مجلة (المسرح Tyeatr) اختفاء الكلاسيكيات إلى حد يمثل خطورة على مسيرة المسرح المعاصر. من النادر اليوم مطالعة اسماء درامين كبار فى المسرح . لقد اختفت أسماء جوجول ، أستروفسكى، جوته، برناردشو ، موليير، ليوتولستوى، وحتى شيكسبير الذى كان الاتحاد السوفيتى هو وطنه الثانى فى عرض دراماته ، كاد يختفى هو الآخر من مواجهة الجماهير فى العصر الحديث.

ما هو السبب يا ترى فى هذه الظاهرة ؟

يحلل توفستونوجوف الموقف ، فيحكم على الظاهرة بأنها ليست مُحزنة فقط ، ولكنها مقلقة أيضاً إلى حد كبير.

ومعنى هذا الاختفاء ، وهو وجود خطأ ما فى الريبرتوار، أو فى واضعى هذا الريبرتوار. أو فى مشكلات فنية قد تكون هى السبب المباشر فى حجب هذه الأعمال

الكبيرة عن المسرح المعاصر . والضرر كل الضرر أن تتعود الجماهير على مثل هذه الظواهر ، فبالامكان التعود عليها، طالما تسكت الأقلام ، ولا تثار مثل هذه الموضوعات . إن الجماهير تنسى بسرعة فى كل مكان .

ولا يلقى توفستونوجوف باللائمة على الجمهور . الجمهور معذور . يذهب إلى ما يقدم له . وإعداد الريبرتوار لم تكن مسئولية الجماهير فى يوم من الأيام. ومع أن الجماهير المسرحية عادة ما تكون على مستوى كبير من الوعى . فإن الظاهرة السيئة تبقى مسبباتها فى مكان واحد . هى أن المسرح يثرثر ويتمتم ، ويقف مكانه فى وضع ثابت لا يتقدم إلى الإمام . إن غياب الرأس المفكر فى ريبرتوار المسرح ، يصيب المسرح عادة بالجمود . أمامى الدليل على ذلك فى التاريخ القصير للمسرح المصرى بعد الثورة المصرية.

بعد إنشاء مصلحة الفنون ، وهيئة المسرح والموسيقى ، كان على رأس المصلحة والهيئة مفكران . يحيى حقى وأحمد حمروش. بتفكير الأول صعدت هيئة المسرح من المصلحة الفنية إلى المؤسسة الثقافية العامة . وبوعى الثانى وانضباطه تجدد ريبرتوار المسرح المصرى ، وعملت كل المسارح – كل بحسب تخصصه ونوعيته – لتجمع حولها اكثر من مليون ونصف متفرج فى ستينيات القرن العشرين . وصعد على مسرح مصر كتاب دراميون من كل قارة وعصر . وعرفت جماهير مصر كيف تتذوق الآداب الدرامية الأوروبية والعربية لجوركى ، تشيكوف ، ميللر ، جولدونى ، برخت ، اسكيلوس ، أرسطوفانيس ، بيكيت ، يونيسكو، شافرز ، الشرقاوى ، لويس عوض ، شوقى عبد الحكيم ، عبد الله الطوخى ، ويوسف ادريس ، ألفريد فرج ، سعد الدين وهبة ، نعمان عاشور ، محمود دياب ، على سالم . وغيرهم كثيرون من كتاب شبان فوزى فهمى ، سمير سرحان ، محمد عنانى ، عبد العزيز حمودة إلى جانب عشرات لا يتسع المجال لذكرهم .

هذا التاريخ لمسرح مصر فى الستينيات لا يمكن المساس به ، لأنه هو الذى وجه الجماهير إلى مسرح الثورة المصرية ، وسجل آلاف الجنيهات من شباك التذاكر فى المسارح الحكومية التى كان ثمن التذكرة فيها بقروش عديدة تعادل ثمن الجريدة الصباحية الواحدة آنذاك .

ولشــــد مــــا ساءني وأنا احضر ندوة من سنوات فى شهر رمضان الكريم فى قاعة سيد درويـــش بالهـــرم ، كانت عن (المسرح المصرى إلى أين ؟) كانت بين المدعوين سيدة فاضلة مــــن الـــدارسات ، وقفت لتدلى برأيها – وهى حرة بطبيعة الحال – لتتعدى على مسرح الســـتينيات . ولم أعجب للرأى . فمن أين لها أن تفتى فى المسرح وهى لم تتخصص فيه ؟ ولم أعــبأ بكـــل ما تكتبه السيدة فى الصحف ومؤسسات الكتب وغيرها. لم تكن القضية شريفة عـــلى كـــل حـــال . لأنها لم تكن فى الواقع تهاجم مسرح الستينيات ، بقدر ما كانت تهاجم الـــنظام السياسى والثقافى الذى وجهنا إليه الزعيم الراحل جمال عبد الناصر . فإذا ما ربطت بـــين آراء تتردد هنا وهنـــاك فمن العلمية حينئذ فحص هـــذه الآراء ، وتحليلها ، وكشف الخلفـــية الـــتى تدفـــع مـــن الخلف فى الخفاء لهذه الآراء ، وللببغاوات من حامليها . فإذا ما اكتشـــفت مـــثلاً أو اكتشـــف غيرى ، أن صاحب هذا الرأى أو ذاك ، هو مترجم أو مهلل لـــنظام ما بعد عبد الناصر لم نعجب ولا للحظة من اللحظات . سواء كان صاحب أى رأى واع أو غـــير واع . فـــى تمام عقله وهو يقول ، أو ذهب الشيطان بعقله فإن الأمر نفسه لا يـــتغير . ويـــبقى مسرح الستينيات تاريخاً مسرحياً مصريا لا نجد له اليوم مثيلاً ، فيما يشهده مسرحنا من ترهات ونوم عمالة وضياع أموال الانتاج فى المعاشات والاعانات .

ولمـــاذا ؟ لخلـــو مســـرحنا المصرى أيضاً من الكلاسكيات الأوروبية والمصرية على السواء .

لكن ماذا تعنى هذه المشكلة ؟

إن توفســـتونوجوف يُرجع القضية إلى غياب المبدأ والأساس **Fundament**. وفى هذا الغـــياب استشـــرت النفايات فى المسرح ، وغزت أماكن الثقافة والتربية والتعليم . لقد تغير الزمن .

٢ـ تعصير الكلاسيكيات:

مـــــع تغـــير الـــزمن ، أصبح من غير المعقول قبول التحليل الكلاسيكى للأعمال الكلاســـيكية القديمة ، كما قُدمت من قبل . إن الحكمة فى تقديم هذه الأعمال اليوم بحالتها فى الماضـــى ولكن .. فى شكل وأسلوب جديدين ، يعينان الجماهير على تقبل الحالة المعاصرة

والحـــياة الآنـــية ، بل ويمهدان لهذه الجماهير استقبال المستقبل كذلك. هذا الهدف الواعى ، مـــن الصعب العثور عليه وسط عروض اليوم . إن النظرة إلى الكلاسيكيات على أنها صورة متحفـــية أو قطعـــة من قطع الماضى التى تسجل وتوثق ، نظرة خاطئة تماماً فى حالة المسرح . فلا يكفى لكلاسيكية سوڤيتية أو روسية (كما فى المفتش العام مثلاً) أن تكتفى اليوم بصورة بيروقراطـــية النظام القيصرى القديم . كما لا يكفى لتاريخية مصرية أن تعرض لنا اليوم ظلم الاقطـــاع المصـــرى مـــا قـــبل الثورة المصرية .. ثورة ٢٣ يوليو .. لماذا لا يكفى أن تعرض مسرحية مثل هذه الموضوعات ؟

لأن تطـــور التعلـــيم ، وانتقال المجتمع عبر سنوات طويلة مضت من وضع إلى وضع آخـــر . ودخول العلوم إلى رؤوس الشباب فى الجامعات ، لتعريفهم بتاريخ المجتمعات وعلوم الـــتاريخ ، لا يجعـــل العقـــل المعاصـــر قابلاً للتوقف عند المعلومة المسرحية الكلاسيكية أو التاريخـــية التى أصبحت تاريخاً فى ذات الوقت نفسه . وإن تحريك هذا التاريخ ، بمعنى تقديمه فى إطـــار مسرحى أو فنى عصرى ، هو الطريق الوحيد لاعادة روح الكلاسيكيات، والعودة إلى التاريخيات ، بعقلية العصر وظروفه وملابساته ، وأساليبه اللغوية والنحوية .وبمعنى إعادة التحلـــيل للأدب الدرامى ، وتحميله وجهة نظر شابة غير تقليدية . هذا هو ما ينتظره جمهور العصـــر الحديث . إن تقديم الكلاسيكيات فى الشكل الكلاسيكى القديم المتحجر، هو سبب سقوطه فى المسرح فى أى مكان .

فالمســـرح مكان حى آنى . حالى وفعلى ، وحقيقى وواقعى فى كل المجالات . المسرح أو العـــرض المســـرحى مطالـــب ــ وبالدراما ومن واقع العرض المسرحى ــ بالرد على كل الاستفســـارات التى يمكن أن تجول بخاطر المتفرج العصرى . يقترح توڤستونوجوڤ فى طريق العصـــرية ، الرجوع إلى أسلوب الفرنسى (جان ڤيلار ،وماريا كازاريس) Maria Casares فى معالجـــتهما وتحليـــلهما لمـــثل هذه الأعمال الكلاسيكية . ويضرب مثالاً محدداً من إخراج ڤـــيلار لدراما ڤكتور هوجـــو victor Hugo المسماة (مـــارى‌تودور ــ Marie Tudor). فـــالمؤلف هوجـــو قد خرج وسط درامية مليئة بالتياترالية – التى كانت خروجاً على القواعد ســـاعتها – وخرج العرض المسرحى باخراج ڤيلار يدق أجراس الفعلية الحالية ، فى حالة من

الحقـــيقة Actuality . رغم أن المعروف عن المؤلف أنه من الماضى الرومانتيكى. ومع ذلك ، فقـــد أبرز ڤيلار علامات وأمارات اتصال نفسانى عميق ، تسيطر على الشخصيات الدرامية وسلوكها وتصرفاتها. إن إخراج ڤيلار يؤكد ملاحظتين هامتين .

الأولى: هى معالجة التاريخيات والكلاسيكيات من الدرامات المسرحية ، معالجة جادة، بعرض وتفسير المحتوى، حتى وإن كان غير عصرى. وهو عادة ما يكون غير عصرى.

والملاحظة الثانية : هـــى الكشـــف عن هذه القوة الجمالية المتضمنة هذا التراث الدرامى ، واعلانـــه بـــارزاً على سطح التفسير العصرى الحديث ،ليغذى عقول العصر وقلوبها كذلك .

ولا تعـــنى ملاحظتا ڤيلار أن علينا أن نقلب الصورة رأساً علـــى عقب .وأن نحـــول التاريخـــيات أو الكلاسيكيات – وسط عملية الإخراج العصرى – إلى آداب طليعية ، أو إلى شـــكل من أشكال العصرية فى الأدب الحديث ، أو إلى شكل إنسانى تجريدى Abstract بل عـــلى العكـــس تماما. إن القوة فى العصرية هى فى التعرف على الخطوط المشتركة بين القديم والعصـــرى .. بين الكلاسيكيات والعصريات من الدرامات ، بغية ايضاح الظواهر التى تربط إشـــعاعات وعناصر القديم بالعصر الحديث ، بكـــل مـــا فـــى الكلاسيكيات من حق ذاتى وموضوعى subjective and objective

هـــذا التعرف على الخطوط المشتركة لا يجب أن يكون أكثر من وسيلة إلى غاية . وسيلة إلى إظهـــار العلاقة بين الماضى والحاضر ، بين الكلاسيكية والعصرية .. بين التاريخ والمعاصرة . إن علينـــا أن نُحـــوّر الماضى لخدمة الحاضر ، وخدمة واجبات العصر .إننا لسنا فى حاجة إلى أن نُوتّر المشاهد المعاصر بأثقال الماضى .. عاداته وظلمه وحكامه وبيروقراطيته ،بقدر ما نحن فى حاجـــة إلى تحويل مفهوم ومعنى الكلمة إلى مفهوم ومعنى جديدين يقبلان فهم الواقع الآنى الحـــى المعـــاش. ليست العصرية فى أن نُلبس الممثلين ملابس أو أزياء عصرية ، بقدر ما هى ابراز عصرية العصر فى أحداثه وأحواله ، وبقوة الحاضر ومستقبليته .

" إن البحـــث عـــن العلاقات الدقيقة والخطوط الرفيعة بين القديم والجديد، أمر من الأهمية بمكان فى حالة المسرح المعاصر " [٢]

إن مهمـــة المســـرح تتحدد فى تعليمه للجماهير ، كيف تعيش الحياة ؟ وليس من مهمته أبداً تعلـــيم الجماهير كيفية حل مشكلات معينة محددة بذاتها.وهذه المهمة للمسرح ترتبط كذلك ارتـــباطاً وثـــيقاً بالكلاســـيكيات ، شـــأنها فى ذلـــك شأن الدرامات المعاصرة أو الحديثة . فالكلاســـيكيات أعمال أدبية وفنية كما الدرامات المعاصرة نفسها هى أعمال أدبية وفنية هى الأخـــرى . الكلاسيكية فى الدراما تبحث عن الحقيقة فى الحياة . والعصرية من الدراما تفعل نفـــس الشـــئ تمامـــاً. وإذن فلماذا لا نقدم الدرامات الكلاسيكية فى نفس إطار الدرامات العصـــرية ؟ ومـــاذا يمنع من انتشار ذلك ؟ إن درامات اليوم تحتاج إلى ديكور وإلى أسلوب درامـــى، وإلى اختـــيار موسيقى خاص تماماً كالدرامة الكلاسيكية سواء بسواء. فلماذا نضع لأنفسنا مثل هذه المشكلات ؟

وماذا عن الاطار المادى ؟

يقـــترح توفْســـتونوجوڤ عـــند تعصير الكلاسيكيات عدم التقعر أو التعمق فى إبراز خصـــائص العصر وأساليبه ، أو التمسك كثيرا بالشدة التاريخية . حتى لا يلتفت المشاهد إلى ســـحر الاطار المادى – التاريخى أيضاً والغريب عليه وعلى عينه ، التى لم تألف بطبيعة الحال هذا الوضع التاريخى فى الملابس والأثاث والحجرات .

إن الديكـــور الذكى – فى موجة التعصير – يعثر على موتيفات **Motifs** ، ويصوغها لـــتكون أفكـــاراً رئيسية فى العمل الفنى، مفردة أو مكررة ، تعمل عملها كالحافز أو الباعث المتحرك ، أو القادر على الحركة ، مساعدة لربط الكلاسيكية بالعصرية والقديم بالجديد .

وفى الأداء التمثيـــلى عند الممثلين ، يرى توفْستونوجوڤ أن فن التمثيل فى أية درامة كلاســـيكية مُعصّرة ، يمكـــن أن يكـــون ناجحاً ، إذا ما تم وأفصح أداء الممثل عن استعمال مودرنـــية الالقاء ، واستغل ايقاعات العصر الحديث الذى يعيش فيـــه فـــى أداء المسرحيـــة الكلاسيكية أو القديمة . بمعنى الحفاظ على ايقاع العصر الذى تمثل فيه الدراما حاضراً . وما التقســـيم الجديـــد للفصـــول فى روايات شيكسبير من خمسة فصول منصوص عليها ،وأربعة اســـتراحات بيـــنها، إلى استراحـــة واحـــدة أو اثنتين على الأكثر ، كما يحدث اليوم فى كل المســـارح الأوروبـــية ، الا تطبيقاً للأشكال العصرية فى الأداء التمثيلى. والتى تعنى اعتراف

المخـــرجين بســـرعة إيقـــاع العصر، وضيق وقت المشاهدين ، والعجلة الزمنية التى تزيد من سرعتها بين يوم وليلة . إن الانطلاق من ربقة القديـــم أمـــر لابـــد منـــه ساعـــة تنـــاول الكلاســـيكيات إلى التعصـــير ، والتمسك بالتقاليد والمفاهيم والنصوص الكلاسيكية لا يفيد كثيراً فى ابراز هذا النوع من الدرامات ، فى نهاية القرن العشرين .

خاصـــة وأن التفسير المخلص لهذه الكلاسيكيات لا يستطيـــع تعبـــير (المضمـــون الدرامى) أو الخط الأول والمشكلة الرئيسية التى يضعها الكاتب فى لب درامته ، والتى يقوم عليها كل ما يتبع من خطوط وأحداث فرعية مساعدة.

هـــذا المضمون الرئيسى ، هو نفسه فى حد ذاته ، لا يمكن العثور عليه بالبحث عنه. ثم إن هـــذا المضـــمون يمكـــن أن يتعرض للضياع أو الاختفاء – وهو ظاهر داخل الدراما – بمعـــنى أن يخطـــئ المخرج فى العثور عليه. فيعثر على خط مساعد آخر . ويفهمه على أنه هو المضـــمون الدرامـــى الأول . وقد يكون المخرج غير خاطئ كذلك. بمعنى أنه يرى المضمون الدرامـــى – من وجهة نظره هو كمفسر ومؤلف جديد للعرض المسرحى – فى هذه الخطوط الفرعية الأخرى التى تحيط بالمسرحية ، أو فى خط واحد منها فقط.

إذن كيف لنا أن نفسر أو نلقى الضوء على هذا الموقف المتخلخل؟

وفى هـــذا أقـــول ، إن العثور على المضمون الدرامى واحدة من أهم مهمات المخرج المسرحى . هذه واحدة .

ثم إن المخـــرج غـــير مفوض بالخروج عن فكر الكاتب ومضمونه الدرامى لدرامته ، حتى لا يحـــدث الـــتحريف أو التشوّه Deformation للعمل الفنى. وهذا التزام الفنان ناحية رجل الدراما .

لكـــن .. هـــل ينص الكاتب الدرامى على شئ من هذا القبيل ؟ أى هل يذكر فى النص مثلاً هـــنا المضمون الدرامى . أو هنا خطوط فرعية ، وهنا خطوط جزئية ؟ طبعاً لا يحدث شئ من هذا القبيل . وإذن كيف نفسر الموقف المتشابك مرة أخرى؟

فى الدرامـــا والمســـرح والعـــرض المســـرحى ، لا يستطيع أحد أن يجزم بأنه يعرف المضـــمون الدرامـــى أو الخطـــوط أو الهام أو غير الهام. ان كل ما يحدث لا يزيد عن كونه

اجتهادات فى المهنة ، ومجالات للكشف عن ماهية العمل الدرامى والبحث عن كيفية إخراجه على المسرح حياً، مسرحية ناجحة ، والذى يدعى أنه فَهِمَ الكاتب أكثر من الآخر كاذب فى هذا الادعاء . فمن أين له أن يفهمه ؟ والكاتب نفسه لم ينص على ملاحظات تقود إلى الفهم أو إلى تفسير المعانى والأحداث . إن أغلب الدرامات لا يفهمها مؤلفوها. إذ هم يكتبونها تحت انفعال اللاشعور والشعور ،بين هذا وذاك. ثم ، تولد الأفكار مسرحية درامية . دليلى على ذلك السندوات التى تقام بعد العروض المسرحية ، ويسمع فيها الدراميون تفسيرات وتأويلات وتخريجات تجول أو هى جالت فعلاً بعقول المتفرجين ساعة العرض ، ثم يكتشفون (الدراميون) أنهم لم يفكروا قط فيما ذهب إليه هذا المشاهد أو ذاك.

لكن ماذا يعنى ذلك ؟

إنه يعيدنا إلى حقيقة ما الفن؟ وماهيته ؟ إنه الصورة السحرية ،والعقلية الوجدانية فى الوقت ذاته. كلمة أو عرض لا يُفسر بالكلمة أو التحليل فقط ، لأنه ملئ ومزدحم بالانفعال والأحاسيس والنبض والمختزن فى اللاشعور ، والخبرة والماضى والتجربة ، ونتاج كل هذه المحصلات . لايمكن الحكم عليه بـ (نعم) أو (لا) بـ (حسن) أو خطأ أو صواب . ومن هنا نلاحظ أن الأحكام العامة والسطحية فى الفن وفى المسرح – وهو فن كذلك – لا تكتسب الاحترام أو التقدير . لماذا؟ لأن الكاتب نفسه ، لا يعرف درامته التى خطها .

إن مسرح العصر مضطر – وله الحق كل الحق فى هذا الاضطرار – للاستعانة بالتقنية العصرية فى كل دراماته كلاسيكية وعصرية ، حتى يواكب التقدم التقنى وينجح فى نقل الآلية إلى عروضه ، بعيداً عن القديم المتحفى .

ثالثاً: الكسندر تايروف A.T.Tairov

(١٨٨٥/٧/٦-١٩٥٠/٩/٢٥م) مخرج مسرحي سوفيتي ، بدأ الفن المسرحي بمهنة التمثيل في كييف kijev عام ١٩٠٥م . ثم انتقل ممثلاً بمسرح كوميسا رجفسكايا Komiszarzsevszkaja في بيترفار . في عام ١٩١٣م يعمل مخرجاً في المسرح الحر ماردجانوف Mardzsanov ونجح في إخراج عروض للبانتومايم هناك .

في عام ١٩١٤م بمساعدة زوجته كونن Konnen يؤسس المسرح الصغير في موسكو ، حيث حقق في هذا المسرح كل أفكاره الاصلاحية ، إذ كان المسرح الصغير Kamernij Tyeatr مكاناً وحقلاً لتجاربه مع الممثلين ، انطلاقاً من اعتباره النص المسرحي عملاً غضّ العود ، وفي حاجة إلى تعديلات يجريها المخرج عليه. ويحدد تايروف أغلب هذه التعديلات في الوظائف الصوتية والسمعانية Acoustics ، وهي مجموع الخصائص التي تحدد قيمة ومستوى المسرح من حيث درجة السماع ، التي كان يعتبرها تايروف الريتم الموسيقي الذي يُكوّن الجو العام للعرض المسرحي . والذي يعترف هو به واجب من أهم واجبات المسرح كأداة توصيل إلى الجماهير. يتعارض تايروف مع الفكرة (القديمة) التي تبحث عن الموضوع والمضمون الدرامي والأفكار في المسرح (لاحظ أن منهجه يتضاد تضاداً قوياً مع منهج ستانسلافسكي) ، إذ يعتبر البحث في منطق الكلمة ومفهومها ، وأهمية البناء النفسي لهما معاً بلا فائدة ، وجهد ضائع ، لا يمكن الحصول عليه أو التوصل إليه، إلا بعد تأسيس وتشييد الريتم الموسيقي للمسرحية .

استعمل تايروف في إخراجه السيرك ووسائله، كما أدخل الباليه Balett في بعض عروضه المسرحية في محاولة لإبراز (التوافقية — Combination) في سيمفونية الحركة . يتشابه في وجهات نظرة — المتعارضة مع ستانسلافسكي — مع زميله المخرج السوفيتي ماير هولد . لكنه يختلف معه في مركزية الممثل. هذه المركزيةCentralism التي يُحملها تايروف للممثل كأولى أهم الأهميات في مهنة الفن المسرحي، إن وظيفة المخرج عنده،هي في توجيه الممثل إلى الحركة والتمثيل والبانتومايم وإبداع الصورة الحية للممثل ، ليتولى نقلها إلى

الجمــاهير عرضــاً مــتوهجاً.أمــا الديكور وما شابه ذلك من معاونات مادية ، فهى عوامل مساعدة لفن التمثيل المسرحى ، وللممثل على وجه التحديد .

بعــد انبثاق ثورة أكتوبر قدم عروضاً ناجحة تاريخية فى الهواء الطلق . أهمها (فيدرا Phefra – چــان راسين ، برخت ، وبعض أعمال يوجين أونيل) ، حقق أعظم نجاح لــه فى إخــراجه لمســرحية _ التراجيديا المتفائلة ، أدت أعماله المتأخرة لأن يرفع شعار (استقلالية المســرح) Autonomist وقــاده التعــبير إلى الجــرأة البالغة فى تعامله مع الدرامات التى يخرجهــا . وإلــى الاتجــاه إلــى (شكــل) جديد يسجل ابداع المخرج وجهده التفكيرى والابداعــى .. وكــان من الطبيعى وسط عالمه الجديد هذا ، أن يكون عدواً للطبيعية . وأن يتــناول المسرحية باعتبارها أهمية عظمى من أهميات الحياة التى تتطلب عالماً خاصاً فى إبرازها. ولذلــك فقــد تعــرض كــثيراً للــنقد والاتهــام بالشــكلية formalism والــتحررية Cosmopolitism .

فى دراســة مطولة لكتابى (دراسات فى الأدب والمسرح)[1] بحثتُ فى مدرسة التمثيل والأداء التمثيــلى ، مصــدر اهتمام تايروف للوصول – وبالتجريب – إلى شكل فنى جديد لأداء الممــثل، خــال من البغبغة وذبذبات الصوت وتموجاته ، وبعيداً عن الرنة البكائية التى يعمــد إليها ممثلون فاشلون من العثور على مهمتهم ، واليوم بعد أكثر من خمسة وثلاثين عاماً عــلى كتابة الدراسة السابقة ، أحاول مرة ثانية أن أنقب فى مدرسة تايروف عن جديد أنقله إلى المسرحيين والقراء .

١ـ تحدث تايروف عن (رسالة) فنية لمهنة المسرح ، وعلى حد تعبيره أطلق عليها تعبير (الرسالة الرفيعة) .

وهــو يقصد بالرفيعة هنا تميز الرسالة ورفعتها ،والرسالة تخص نفس القضية التى شغلت بالــه فى مهمــة ووظيفة المسرح .. رسالة الممثل.فكلما كانت معاناة الممثل فى دوره كبيرة وعمــيقة فى الجــذور الداخلــية عنده على خشبة المسرح ، كانت النتيجة مسرة وابتهاجاً ولطفــا. هــذه المعانــاة الــتى يدخل إليها الممثل – عبر تأدية دوره – تصل إليه من منطق الإخــلاص فى الدور ، وتلذذ المعاناة . هذا التلذذ الذى تقبله عضويات الجسم فى الممثل على

اختلاف الأحاسيس الحسية والنفسية والعضوانية Organicism .. (العضوانية نظرية تقول بأن العمليات الحيوية – كالتمثيل – عادة ما تنشأ من نشاط أعضاء الكائن الحى كلها ، بوصفها نظاماً متكاملاً). هذه المعاناة التى تعادل السم تماما، تختفى وتبعد فى نظام الممثل الذى يستمتع باللذة من إغراق نفسه فى الدور وفى أبعاده. وهو ما يحسه الممثل فوراً فى نظامه العصبى ، إذ سرعان ما تلمس كلماته المخلصة الجهاز العصبى فى جسمه . هذا السالب (المعاناة) الذى ينقلب إلى موجب (الإخلاص فى الدور) قريب إلى تأثير الأضداد . وبدون حدوث هذا الانتقال عند الممثل من السالب إلى الموجب، لا يستقر أمر الفن التمثيلى .

٢ ـ الممثل وحده هو المحقق الفعلى لقوة التخيل.

فى أى دور مسرحى ، يوجد التخيل ، كما توجد قوة التخيل . الاثنان من عمل الممثل ومن بين مهمات نشاطه الابداعى على خشبة المسرح . والممثلون يتخيلون أى شئ ويسيرون فى أدوارهم . عبر هذا التخيل لإقناع النظارة وكأن كل شئ يجرى أمامهم حقيقى .

الممثل يمسك بيده خنجراً من الخشب . لكنه يوحى للجماهير فى حذق، بأنه آلة خنجر حقيقية ، هذا طيب . وهذا الايحاء يظهر فى طريقة حمله للخنجر وابراز أو ادعاء ابراز ثقله ومكان التحرك لهذا الخنجر ، الايحاء فقط هو المطلوب ، فى الخنجر الحقيقى(أو السيف أحياناً) عادة ما يكون ثقيلاً بما يرهق الممثل ويعطله عند دوره .

يرى تايروف فى مثل هذه الحالات أنه ليس من الأهمية بمكان أن يعتقد الممثل فقط بأن الخنجر قد صنع من الخشب. لكن الأهم منه أن يكون الممثل قادراً على ابراز التمثيل ، ليوحى أو يوهم الجماهير ، بأن هذا الخنجر قادر على الطعن وقتل الغريم فى المسرحية .وهو ما معناه أنه لا تكفى للممثل حالة التخيل ، لكنه مطالب أيضاً بابراز قوة هذا التخيل فى دوره .

الولد الصغير يجلس على كرسى ، ويقوده متخيلاً أنه حصان مثلاً، لكن الكرسى ليس حصاناً . والولد نفسه يعرف أن الكرسى ليس حصاناً، لكنه يتخيل ذلك . يتخيل أنه

يســـتطيع أن يقــود الكرسى ، ويسافر به إلى مسافات بعيدة . وهو ما يعنى أنه — بمعاونة من قوة التخيل عنده — يُعوض نواقص الكرسى فى التحرك والسفر .

والتحلـــيل لذلـــك الموقف ، هو أن الولد فى الحقيقة لا يعتبر الكرسى حصاناً. وإنما يعتـــبر نفسه (أو يتخيل نفسه) الفارس لهذا الحصان (الكرسى) .ولهذا هو — ضمن تخيله — يخلع على الكرسى صفات الحصان .

٢ـ التخمين والعثور .

تمـــثل حالـــتا التخمين ، ومن ثَم العثور على شئ ،درجة هامة من درجات فن الأداء التمثيلى.

بمعـــنى أن ولـــداً صغيراً يشهد حادثة مروعة يعود إلى بيته ، يحكى ما رآه لوالديه . هـــذا النوع من الحكاية أو الرواية ، هو فى حد ذاته فن وتمثيل . فالولد ينقل صورة الحادثة، وبالتمثيل .

لكـــن إذا قـــص الوالـــد بعد ذلك ما يسمعه من الابن على شخص آخر ، فإن هذه الحالـــة لا تســـمى تمثيلاً، ولا تنتمى إلى الفن فى شئ . لماذا ؟ لأن الوالد يكون فى هذه الحالة شـــاهداً عـــلى حكايـــة معينة سمعها. والولد حين قص الحكاية تخيل الحادثة المروعة ، ومن ثم قصـــها . لذلك نعتبر ما قدمه الولد الصغير فناً من فنون التمثيل ، لأن التخمين والعثور على الحكاية ورؤيتها، ثم قصها ، عملا تمثيلياً . فبدون التخمين لا يوجد خيال .

طبـــيعى أن هـــذا مثال لتقريب الصورة إلى القارئ فقط .، فالأحاسيس على خشبة المســـرح تصـــل بطـــريقة مختلفة عما تحدث به فى الحياة العامة . والأحاسيس فى الحياة تصل بطـــريقة مباشـــرة (ترى حادثة معينة فتحس بالألم والمرارة فوراً) . ذلك لأن الأحوال المحيطة بهـــذه الحادثـــة ســـاعة وقوعها ، وساعة إحساس الإنسان بها تكون على علاقة حية . لكن الأحاســـيس على خشبة المسرح تأتى بطريقة غير مباشرة . فالإحساس ، والتخيل وعمل قوة التخـــيل ، وتصـــورّ مكان الحادثة وألمها ومرارتها وتخيلها ، ومن ثم إحضارهـــا أمام المتفرج القـــابع فى صالة الجماهير . أى أن ما يجرى على المسرح هو تخيل أحوال هى أصلاً مفترضة . افتراض ينبنى عليه افتراض آخر .

سأتخيل ، أن فى حجرة نومى لص. يتولد عندى شعور بالخوف أوالهلع بحسب قوة شخصى وقوة جسدى . ويتبع الارتفاع فى دقات ضربات القلب إلى أسرع . طبعاً لا دخل للأحوال الحقيقية هنا، فالحادثة لم تحدث بالفعل ، وإنما قلت فى البداية ، سأتخيل . وهذا ما يحدث فى حالة المسرح .

طبيعى أن الفكرة عند الممثل تُعبر عنها الكلمة الفورية على المسرح حفظاً للايقاع وحفاظاً على العرض ، لكن الواقع إذا ما دخلنا إلى التحليل الدقيق لفن الأداء التمثيلى- أن الفكرة إنما تسبق الكلمة (حتى ولو لم يظهر ذلك للمشاهدين ، لكن الممثل يجب أن يمثل على هذا النمط) ونفس الأمر بالنسبة لأداء الممثل فى دوره . قد يبدو للمشاهد أن التخيل عند الممثل يسير فى خط متواز مع الاحساس عنده ، لكن الحقيقة تؤكد أن قوة التخيل عادة ما تسبق الإحساس .. تماماً كما فى حالة الشعراء حين يحسون بالشئ ، ينفعلون به أو لا ينفعلون . ومن ثم يحررونه أبياتاً ومقاطع .

فى فن التمثيل - وبعد خطوات التخيل وقوة التخيل والإحساس- يدخل الممثل إلى مرحلة التنفيذ التطبيقى تعبيراً عن الداخل ، إلى الخارج فى الحوار والحركة ، وكل ما يحيط به من خطوط ايضاحية ومادية وفنية . والممثل فى هذه الحالة ، يستعمل وسائل معينة للايضاح والتعبير . هذه الوسائل تعود فى كثير من الأحوال إلى طبيعة وثقافة وذكاء واجتهاد الممثل ، بل وإلى ذوقه أيضاً. وتصحب قوة التخيل الممثل فى هذه المراحلة ، باعتبارها هى المصدر وهى الأساس الذى ينطلق منه الممثل لتحقيق هذه المرحلة فى دوره.

والممثلون العاديون معذورون فى وسطهم الفنى أو فى الدرجة المتوسطة من تمثيلهم ، لأنهم يستعلمون فى هذه المرحلة وسائل متوسطة المستوى ، يختلفون فيها عن زملائهم الناجين الذين ـ بحكم قوة التخيل عندهم ـ يستعملون وسائل تحقيق غير عادية .وهنا يكشف (القياس SCALE) الفرق بين هؤلاء وهؤلاء . ومن الطبيعى كذلك أنه يمكن التعرف على هذا النوع المتوسط من الممثلين ، والنوع المتميز ، إذا ما أجرينا عليهم تجربة الروائز المُدرّجة ، وهى سلسلة من اختبارات الذكاء فى علم النفس الحديث والصحة النفسية .

٤ـ الحالة الابداعية .

عـــادة ما تكون الحالة الابداعية نتيجة للارادة الفنية . هذه الإرادة التى لا تسير فى خـــط مســـتقيم واحـــد ، بقدر ما تتعلق بعدة خطوط وموضوعات ورؤى تنم عن الموضوع والفكـــرة وواجبات التنفيذ والسير نحو الهدف .. وإلى غير ذلك من موضوعات فنية أخرى ، تختلف باختلاف الفنون التى يتصدى المبدع إلى مما رستها أو تحقيق الرسالة الفنية لها .

وفى فن التمثيل ، فإن الحالة الابداعية تتجسد ، فى الأهميات والجوهريـــات النفسية (والفيزيكـــية) الجســـدية . (نتيجة = فكرة بارعة + سونيتا القصيدة التى تتألف من أربعة عشر بيتاً .

Epigram+sonnet والمقصـــود بالتشبيه الموسيقى هنا، هوالمتتالية السونيتية ، أى سلسلة من الســـونيتيات ينـــتظمها موضوع دقيق موحد. وهى نفس الحالة فى فن التمثيل .. سلسلة من الانفعالات (النفسيات) والحركات (الفيزيكيات) تؤدى إلى موضوع موحد، هو الشخصية المسرحية اللامعة .

الإرادة الفنـــية عند الممثل يستقيها من الحياة العامة . فهو يعيش الحياة ، يتعرض لمشكـــلات ويهـــتز لحوادث وموضوعات. يحب ويكره ، يعانى ويستريح ، يتغير ـــ كأى إنسان آخر ـــ من انفعالات وأحاسيس إلى انفعالات وأحاسيس أخرى متضادة . وهو بين الحين والحين يختزن عنده فى اللاشعور شيئاً ، ومن عنده من الخزين الكثير، فلابد أن عنده مـــا يعطى . والحالة الابداعية الـــتى هـــى نتيجة الإرادة الفنية ، ترتبط ارتباطاً عضوياً بالمخزون . فالقليل فىالفن لا يمكن أن يؤدى إلى الابداع .

لكن هل من طريق للمعاونة على الاقتراب من الابداع والدفع إلى الخزين؟

فى اعتقادى أنه يمكن للممثل أن يصل إلى ذلك، إذا ما وعى الملاحظات التالية :

١- أن يرى نفسه بدون مرآة .

٢- أن يسمع نفسه ، دون أن يصدر أى صوت منه .

٣- أن يـــرى أذنه إذا استطاع .. بمعنى أن نظرته لا يجب أن تكون إلى الأمام أو إلى الخلف فقـــط ، بل فى كل الاتجاهات. (والأذنان على الجانبين الأيمن والأيسر) . فإذا استطاع

الممـــثل أن يخطو إلى هذه الآفاق الثلاثة وهو مغمض العينين تماماً ، كان الإدراك رائعاً. والتخـــيل عظـــيماً كذلك. فإذا لم يستطع ، فإن عليه بالتدريب على إشعال وهياج هذه الحواس .

٤- أن يســـتمع الممثل إلى صوته ، وميلوديا الحديث (موسيقية الكلمة وموسيقية العبارات). وأن يـــدرب نفسه على هذا الاستماع ، حتى يتعرف تماما على الترنيم والتنغيم والترتيل فى صـــوته Intonation ليســـهل له بعد ذلك ضبط استعمالات صوته، والسيطرة على طـــبقاته وتوناته . هل يمكن أن يتدرب على كل ذلك من الداخل ؟ وبلا أية حركة من الشفاة أثناء التدريب ؟ يا ليت ذلك يحدث !

يطـــالـــب تايروف الممثل أن يكون " عالم نفس ونحات وموسيقى ومؤلف وشاعر فى وقـــت واحد " [٢] . أو بمعنى آخر ، إنه يطلب أن يتمتع الممثلون بخصائص ومعارف كل هذه المهن ، حتى يستطيعوا أن يبدعوا ، أو يسيروا ناحية طريق الابداع فى الفن .

* * *

فى دراســـة مـــن أهـــم دراسات تايروف ، يتعرض إلى اختيار التركيب أو الإنشاء فوق خشـــبة المســـرح. ولما كان لهذا الاختيار أهمية فى شكل ومضمون أى عرض مسرحى ، فإننى ســـأنقل آراء تايروف فى هذا الصدد ، علّ هذه الآراء تلقى الضوء على عملية التصميم التى تجـــرى عـــلى المســـرح ، والمنوطة عادة برأى المخرج المسرحى . يرى تايروف القضية على الصورة التالية :

١- وقـــوف الممـــثل على خشبة المسرح فى أى شكل أو وضعية ، إنما يعنى السلوك الخارجى للشخصـــية المسرحية ، تبعاً للظروف والأحداث التى تحيط بها، وتؤثر فيها،وتدفعها إلى مظهرها الخارجى هذا .

٢- يكـــون الوضع الخارجى أو الهيئة جيدة ، إذا مـــا عـــبرت الوضعيـــة لـــه عن الموقف الدرامى فى وضوح ،وبلا أى حوار يمكن أن ينطق به .

٣- وضعيات الممثلين حتى العروض الأولى لافتتاح المسرحية ، لا تعنى أبداً انتهاء العمل الفنى أو العمل فيه ، فقد يكون حفل الافتتاح هو البداية لتبديل وضعية وهيئة الممثلين.

٤- تتغير الدرامات بتغير العصور . وكذلك التأثير فى فن التمثيل .فى الدرامات القديمة كان البطل واحداً ، أو اثنين يتقاسمان البطولة والتواجد المستمر على خشبة المسرح . لذلك لم تظهر الحاجة القصوى لوظيفة المخرج كما هى اليوم . ودرامات القرن التاسع عشر والقرن العشرين بموضوعاتها المعقدة والمتشابكة وخطوطها المتفرعة والمتعرجة ، وأحداثها المتلاطمة والمتصارعة ، قد فرضت على المسرح وظيفة الإخراج المسرحى ، لتنظيم هذه الخطوط المتشابكة نفسياً وفنياً على خشبة المسرح . ولوضع النقاط على الحروف ، فى تقسيمات ورؤية خاصة يضيفها إلى رؤية الدرامى الكاتب . لم تكن الدرامات الأولى فى حاجة إلى مثل هذه التفسيرات . إذ لم تكن قد ظهرت بعد نظريات علم النفس بكل فروعه المتعددة والكثيرة اليوم . ولم تكن الدراسات التربوية قد تبلورت بعد . ولم يأخذ التجريب مداه ، كما هو اليوم فى الحياة العلمية والعامة .

وفى فن الممثل ، لم تعرف مهنة التمثيل هذه العلاقات الجديدة بين كل واحد على الخشبة . ولم تكن الظلال النفسية فى الشخصيات قد عُرفت بعد . ولعل هذا الفضل يرجع إلى ستانسلافسكى وطريقته فى فن التمثيل.. والتى أفادت العالم المسرحى قبل أن تفيد الاتحاد السوفيتى . لكل ما تقدم ، فإن تايروف يرى أن الحاجة الماسة إلى المخرج فى المسرح لن تتغير . بل إن المسرح يزيد من حاجته كل يوم لمخرجين جدد. وعلى ذلك فإن المضمون الدرامى — من وجهة نظره هو — لا يمكن أن يكون هو النتيجة النهائية أو القول الفصل فى العرض المسرحى . ولكن تحتل هذه النتيجة عناصر أخرى ، يحددها تايروف فى التالى :

أ — فى السبب أو الأصل والمنشأ **source**

ب— فى بعث الحافز ودفع المثير **Stimulus**

ج — فى الحث والتأثير .

كالعملية التى يستطيع بها جسم ذو خصائص كهربائية أو مغناطيسية أن يُحدث

خصائص مماثلة فى جسم مجاور ، من غير اتصال مباشر بينهما.

د- فى التخليق Iduction

وهـــى مجموعـــة العملـــيات التى يتقرر بها مصير الخلايا الجنينية ، والتى يحدث التخلّق البنيوى بواسطتها .

هـ- الحركة الأساسية الجوهرية فى تسلسل العمل الفنى .

وإذن ، فـــالهدف النهائى للأحداث لا يحدده جزء واحد هو (المضمون الدرامى) . لكن العكـــس هو الصحيح . إن الهدف النهائى للأحداث أو المضمون الدرامى للدراما، هو الذى يحدد الواجبات الجزئية الأخرى على طول خط العرض المسرحى.

إن الرســـالة رفـــيعة المقـــام التى يحللها تايروف من عدة وجوه وعدة زوايا ، يرى فيها الأفكار التالية :

١- المسرح ⟵ خدمة .

٢- خدمة للفكر والعقل .

٣- خدمة للشعب .

٤- خدمة للوطن .

٥- خدمة للإنسان .

٦- المسرح ⟵ معبد ـ مكان للعبادة .

٧- معبد الفن .

٨- الفن ⟵ بطل يدعو بين الناس .

٩-الطريق ⟵ إخـــراج المحتالين والنصابين وسمك القرش المفترس من المعبد (يقصد تايروف بهم طبقة الإليت Elite الطبقة الارستقراطية .

رابعاً: جان لوى بارو J.L.Barrault

(من مواليد ١٨/٩/١٩١٠م) توفى فى أواخر يناير ١٩٩٤م .

ممـثل ومخـرج مسرحى فرنسى . درس فن التصوير . لكنه يتقابل عام ١٩٣١م مع المخرج المسرحى الفرنسى شارل ديلان فيسجل اسمه فى مدرسة ديلان . يشترك عام ١٩٣٢ بـأحد الأدوار فى مسرحية بـن جونسـون [1] Ben Jonson المعنونة (ڤولبون Volpone) عـلى مسرح الأتيليه Atelier . يتعرف على فنان البانتـومايم الفرنسى داكرو Decroux ويوجهـه ذلك إلى استعمال البانتومايم فى أول إخراج له لعرض المايم الذى قدمه عام ١٩٣٥ بعـنوان Autour D'une Mère عـن اعـداد لاحـدى قصص وليم فـوكنر William Faulkner (٢٥/٩/١٨٩٧-٦/٧/١٩٦٢م) يـترك مسرح الأتيليه عام ١٩٣٥م ويؤلف فـرقة خاصة به تحت اسم Le Grenier Des Augustins . فـى عـام ١٩٣٧م يخـرج مسـرحية سـاڤيدرا سـرڤانتس savedra cervantes المعنونة comedia Del cerco de numancia . فى عـام ١٩٣٩م يُعـد قصـة (الجوع) للكاتب القصصى النرويجى كنات هامسـون Knut Hamsun (٤/٨/١٨٥٩-١٩/٢/١٩٥٢م) . يتعاقد عام ١٩٤٠م مع جـاك كوبو للعمل فىمسرح الكوميدى فرانسيز Comedie Fraçaise حيث يمثل فيه أعظم أدواره فى المسـرح الفرنسى (هملت ـــ ١٩٤٢م، رودر يجوز، فى الحذاء الحريري لكلوديل ـــ ١٩٤٣م) . فى عـام ١٩٤٦م ينفصـل هو وزوجته مادلين رينو (من مواليد ٢١/٢/ ١٩٠٣م) ليؤسسا معاً مسرح المارينى Théâtre Marigny .

اسـتطاع فى مسرحه الخاص إحياء الكلاسيكيات بشكل منتظم فى الريبرتوار . فقدم مولـيير . ماريڤو (بيير كارليه دى شامبلين دى ماريڤو ٤/٢/١٦٨٨-١٢/٢/١٧٦٣م) [2] Pierre carlet de chamblain de marivaux . اهـتـم مسـرحـه بتقـديم الكتاب الفرنسـيين الذين يمثلون بدراماهم الأدب الدرامـى الفرنسى الحديث . فقدم بول كلوديل (Paul claudel) (٦ / ٨ / ١٨٦٨ - ٢٣ / ٢/ ١٩٥٥م) ، ألـبير كـامى Abert camus (٧/١١/١٩١٣-٤/١/١٩٦٠) ، فرانـز كافكـا Franz Kafka الكاتب باللغة الألمانية (٣ / ٧ / ١٨٨٣- ٣ / ٦ / ١٩٢٤) ، جـان جـيرودور Jean Giraduoux

(٢٩ / ١٠ / ١٨٨٢-٣١ / ١ / ١٩٤٤م) ، أنـدريـــا جــيد[٣] André Gide (٢٢ / ١١ / ١٨٦٩- ١٩ / ٢ / ١٩٥١ م) . فى عـام ١٩٦٠ تنتقل فرقتـه إلى مبنى مســرح الأوديون Odéon ويتغير اسم مسرحه إلى المسرح الفرنسى Théâtre de france ويتقاضـى إعانــة حكومـــية من الدولة . من هذه السنة ١٩٦٠ م يتبنى المسرح خطة تقديم الدرامــات الحديــثة وذات التــيارات العصــرية فيمثل درامات يوجــين يونيسكــو[٤] Eugene Ionesco . مـــن مــواليــد ٢٦ / ١ / ١٩١٢م) ، مــارجــريت دوراس[٥] Marguerite Duras مـــن مـــواليــد ٤ / ٤ / ١٩١٤ فرانســوا بللاتدو François Billetdoux . ثم يخــرج بارو العرض الغنائى الموسيقى (الحياة الباريسية) لأوفنباخ (جاك أوفنباخ J.Offenbaach) (١٨١٩-١٨٨٠م) .

يــنحاز بارو فى العصر الحديث إلى تجارب المسرح الشامل وينجح فى الايحاء بالصورة البصرية فى المسرح .

* * *

١ ـ فى دراسته المعنونة (افتراء واستفزاز ـ ١٩٦٦) .

Scandale et Provocation

يوجــه جــان لــوى بارو إلى طريقتين فى الفن يمكن باستعمالهما الوصول إلى الاثارة والاستفزاز والتحريض للجماهير .

الطـريقة الأولى: أن يبدأ الاستفزاز للجماهير أو النظارة أو كلمات النقد فى المسرح . سواء حول الفنان أو حول العمل الفنى نفسه.

الطـريقة الثانـية: أن يــبدأ هذا الاستفزاز الفنان نفسه . فى حالة من العمد ليوجه الجماهير إلى ناحية معينة أو أفكار يتعمد طرحها على خشبة المسرح.

وفى الطــريقة الثانـــية تبدو فى الفن أصابع الادعاء . لأن الفنان فى هذه الحالة يضع أمامــه فكــراً ، وتخطيطاً معيناً ومحدداً لهذا الفكر بغية إبرازه . إن الفنان الحقيقى لا يمكن أن يكـــون مســـتفزاً أو مشـــاغباً فى المهنة .لأنه لو فعل ، فسيستيقظ ليجد نفسه وهو يسير فى

طـريق غـير مشروع ، يكتشف فيه أنه كان أنانياً وذاتياً إلى حد كبير . وهناك الدليل على ذلك .

الشـاعـر الفرنسـي فرانسـوا ڤيللون François villon(١٤٣١-١٤٦٣م) ، والشاعر الفرنسي شارل بودلير Charles Baudlaire (١٨٢١/٤/٩-١٨٦٧/٨/٣١م)، والشـاعر الفرنسـي أيضاً ملارميه (١٨٤٢-١٨٩٨م) ، والرسام البلچيكي ڤنسنت ڤان جـوخ Vincent van Gogh (١٨٥٣-١٨٩٠م) وكثيرون غيرهم من الفنانين لم يبدأوا في أعمـالهم بالبحـث عن الاستفزاز لتضمينه إبداعاتهم. لكن هذه الابداعات كانت استفزازية محرضـة بطبيعـتها ونسـيجها الفني. أي كانت متضمنة لعناصر الاستفزاز ، حاملة لخطوط الاثـارة في مواجهة الآخرين . والفرق بين الأصالة والادعاء كبير وخطير على الفن في الوقت ذاتـه. فالاستفزاز لا يمكن أن يكون على مستوى المساواة مع أصالة الاستفزاز التي تخرج من بطـن وأحاسـيس الشاعر أو الدرامي أو فنان التمثيل . ألا تكفي كل هذه الادعاءات التي يعيش بينها العصر ؟ والتي تتمثل في كل لحظة من لحظات الحياة في المجتمعات العامة ؟

أخلاقـيات مـزيفة ، وقوانين بها كثير من الثغرات اللانسانية ، وحقائق تبدو ناصعة وهـي مبهمة ظالمة غير عادلة ، وادعاء برحمة الأديان وقوانـين السماء ، خـدع وخـداع أحاسـيس غير الأحاسيس االداخلية كذب في التعامل ،لبسٌ للباس البراءة الخادعة . والناس – كـل الناس – تعيـش هذه الحياة المصنوعة من الكذب والرياء والتمثيل الاصطناعي . " الـرجـال (الطاهـرون !!) يزيفـون حياتنـا من الطفولة إلى الموت بالافتراء والخزي والعار "[٦] .

وإذن مـاذا يفعل المرء ؟ لننصرف كفنانين عن هذا الاستفزاز المصطنع . على الأقل باسـم الحقـيقة ، لأننا لسنا بمستطيعين الاستمرار في هذا الطريق الذى يؤذى الفن في النهاية لامحالـة ولنـبدأ في إيجـاد تحـريض جديد، واستثارة من نوع جديد ، لنبدأ بالسلوك الفني المتحضر المناسب لنهاية القرن العشرين .

لكن كيف نبدأ ؟ يرى بارو الطريق على الصورة التالية :

نــبدأ بــرفض الإثــارة المتعمدة ، لأنها ليست فناً صحيحاً صادقاً، لنبدأ بحماية رأس الفــنان وعقلــه، تحصينه وتقويته ، حتى لا يقع سريعاً أسير الاستثارة المصطنعة ، لأننا بذلك أيضــا نحمــى المشــاهد المسرحى من الوقوع فى نفس المصيدة . إن المطلوب الآن هو حماية الــذات من الأخطار المحيطة بها. لنتبنى منهجاً أخلاقياً جديداً فى الفن يعرض الصدق والحياة بكــل مــا فــيها مــن حسنات وسيئات ، بلا دعايات فارغة ومهادنات للسلطة وخداعات وأكاذيــب . والحــب الحقيقى لهذه المُثل الأخلاقية فى السلوك الفنى ، هو الطريق إلى التطهير وإلى الطهــارة الروحية والبدنية . فالحقيقة نسبية فى كل الأحوال . أنت تنظر إليها من وجهة الــنظر الخاصــة بك ، وأنا كذلك من حقى أن أنظر إليها من وجهة نظر ذاتية خاصة بى أنا وحــدى . وهــنا تخــتلف المقايــيس والأحكام كثيراً . بل وقد تتضاد كذلك تجاه الموضوع الواحد الثابت .

كــتــب بــودلــير شعرا عن هوجو ، كما كتب آرثر ريمبو Arthur Rimbaud (٢٠ / ١٠ /١٨٥٤-١٠/١١/١٨٩١م) أشــعــاراً عــــن تــيــودور دى بانفــيــل Theodore de Banville (١٤/٣/١٨٢٣-١٣/٣/١٨٩١م) . لكــن أيــن الحقيقة فيما كتــبه هذا أو ذاك ؟ إن علينا الاستقصاء ومراجعة التواريخ حتى نتحقق من (حالة) المجتمع وظروفه . فالحقيقة تتضح من الحالة وليس من الموقف .

وفى الدرامــا فى عصــرنا الحديث ، يتضاد صمويل بيكيت وجان جانييه مع القوانين الشــرعية المكتوبة فى الدساتير . وهما يصران على موقفهما من إفلاس السلطة التشريعية من الحــق ومن العدالة. هل هما على حق فى إبداعاتهم الدرامية ؟ أم أنهما منحرفان؟ بالتأكيد هما عــلى حــق . إن بيكيت منذ ميلاده يبدو أميناً فى كلمته ودراماته ، حريصاً على نقل صورة توثيقــية لــــ (حالة) العصر وضياعه، عناصر المعاناة عنده وعناصر الاستفزاز والتحريض جوهــرية فى نســيج الكلمة والمشهد الدرامى . غير مستدعاة أو مركبة صناعياً من الخارج . وهــى لذلــك تــبدو طبيعية لأنها من الباطن الداخلى عنده . وهو يحاول الوصول إلى آخر درجــات سلم الاستثارة ليحقق صورة اليوم الرديئة ، رداءة صناديق القمامة عنده فى (نهاية

اللعـــبة ـــ ١٩٥٧ م Fin de partie) . إنه يبدو كمسيح العصر الحديث الذى يتطلع إلى قلب نظام مغلوط يعيش ويتنفس رغم أنف البشرية النقية .

إذا مـــا جـــرنا الحديـــث عن الاستفزاز والتحريض فى المسرح ، فلابد لنا من ذكر ألفـــريد چـــارى Alfred Jarry (٨ / ٩ / ١٨٧٣-١ / ١١ / ١٩٠٧) [٧] ، الذى بدأ حـــياته العاصفة الشهيرة بالاستفزاز والتحريض فى المسرح . لكنه كان تحريضاً مشوباً بآراء ومعـــتقدات الحـــركة السيريالية فى الفن Surrealism ، تعنى ما فوق الواقع _الفَوْ واقعية) وهـــى حـــركة أدبـــية وفنية فرنسية هدفت إلى التعبير عن نشاط العقل الباطن بصور يعوزها النظام والترابط .

والآن ، ما هو موقف الجمهور المسرحي من هذا الاستفزاز ؟

يشـــرح چـــان لـــوى بارو دور الفن فى هذا المقام، فيحدد أن كلمة (الفن) معادلة وموازيـــة تمامـــاً لكلمة (الحرية) ، فالفن يقبل كلاً من الحرية ، والتحريض ، والاستفزاز. لكـــن الفـــنون على اختلاف أنواعها تختلف هى الأخرى فى التعامل مع عناصر الحرية هذه . المؤلـــف الموسيقى يتكئ فى إبداعه على الموسيقيين الذين يؤدون أو يعزفون النوتة الموسيقية . لهذا فالتأثير بالحرية يبدو غير قوى أو محقق بحكم طبيعة ووظيفة الفن الموسيقى .

لكـــن الأمـــر لا يبدو كذلك فى حالة الفن المسرحى ، لأن الجماهير تحضر — صحيح كالحفلـــة الموســـيقية — لكن أداء الممثل ، والانفعالات التى يحملها هذا الأداء ، والمعانى التى تصـــعد خلـــف الكـــلمات والتعـــبيرات اللغوية ، والصمتات ، والتوكيدات على العبارات والحـــروف أحياناً . كل هذه العلامات فى طبيعة مهنة فن التمثيل وفن المسرح ، تجعل قضية إعـــلان الحـــرية أكـــثر انتشاراً وملاءمة فى فن المسرح عنها فى أى فن آخر . فبدون المسرح والعـــرض المسرحى ، تبقى الكلمة داخل حيز الكتاب والقراءة والاطلاع ، بلا أنفاس ساخنة معـــبرة ، ومـــثيرة ومحرضة ومستفزة فى وقت واحد . وهو ما يخلع على الفن المسرحى جلالا وقدســـية خاصـــة . قدسية تعادل فى معناها وتأثيرها الحرية والنقاء والطهارة الإنسانية . إن العلاقـــة فى هذا الفن — الفن المسرحى — تبدو كعلاقة الحب الافلاطونى بلا هدف بين الممثل والمـــتفرج . والجمـــاهير تؤم المسارح لتنسى أحزان اليوم المنصرم فى كل مكان ، ولتستمتع

بضـــع ســـويعات قليلة فى حياتها بشئ جديد ، حتى لو كان مسرحية تراجيدية. فهى تجد فيها صـــورة للمصـــائب فى الحياة المسرحية التى تختلف عن مصائب الحياة الـــتى هـــربت منهـــا الجمـــاهير . وفى هذا الكفاية لأن يعيش المشاهد بعيداً عن عالمه اليومى الملموس لـــه، ليدخل فى إهـــاب (عـــالم المسرح) بين التمثيل والديكور والأضواء والأصوات والتأثيرات الموسيقية والفنـــية وغيرهـــا. إنـــه عـــالم الخيال ، الذى تبحث فيه الجماهير عن شئ . وهذا الشئ هو الحقـــيقة عـــلى الدوام. والمسرحية إما أن تقدم هذا الشئ أو لا تقدمه. وعندئذ يبرز صوت الجمهـــور ، إمـــا بالاستحســـان أو بالسخط ، الاستحسان للحقيقة ، والسخط للخداع والأكذوبـــة . والجمهـــور عادة ما يُشبّه بالـــرجل البسيط، الـــذى يكره الخداع ويميل إلى الصـــدق. هكذا أبناء الريف السذج، نقاء كالطبيعة التى يعيشون بينها، كالهواء النقى الذى يستنشـــقونه خالـــياً من دخان المصانع وضوضاء المدن والمواصلات والتلوث الذى يصل إلى كـــل شئ . لكنه ـــ مع بساطته هذه – يتفاعل مع الاستفزاز إذا كان أصيلاً ، وينصرف عنه إذا كـــان مفتعلاً مزيفاً ، فهو جمهور كالطفل البرئ ، يطلب الاخلاص ، ويتبع الحقيقة أينما كانت .

٢ـ فى العدد (٢ـ٣) من مجلة Theatre dans Le Monde عام ١٩٦٦ م يتحدث جان لوى بارو عن المسرح الشامل .

كـــان المســـــرح (موضة) فى عام ١٩٦٦م بعد تصاعد العروض المسرحية التى امـــتلأت بعناصر فنية إلـــى جانب الكلمـــة الدراميـــة . فدخلت الموسيقى والغناء والرقص والكـــورس والكورال ، وألعاب الأكروبات وفن المايم وفن البانتومايم بما أدى برجال المسرح ومؤرخى التاريخ المسرحى إلى تسمية هذه الموجة الفنية باسم(المسرح الشامل).

وإحقاقـــا لـــلحـــق ، فإن هذه الصورة للمسرح الشامل تعود جذورها إلى العصر الإغـــريقى القـــديم . والذين يظنون أنها موجة تحررية فى الفن ، شاملة فى المعنى ، مخطئون إلى حد بعيد .

فجـــذور هذا الشكل موجودة ومتأصلة فى الكلاسيكية الإغريقية منذ القرن الخامس قـــبل المـــيلاد (راجع كورس وكورال اليونانيات القديمة والموسيقى والرقصات ، وبخاصة فى

كومـــيديات ارســـطوفانيس، وهـــى مســـتمرة استمرار التاريخ المسرحى على مر العصور والحقب).

ونظـــرة علـــى أعمـــال ريتشارد ڤاجنر (ريتشارد فيلهلم ڤاجنر)[8] **Richard wilhelm wagner** (٢٢ / ٥ / ١٨١٣-١٣ / ٢ / ١٨٨٣) وأعمـــالـــه الشـــاملـــة **Gesamtkunstwerk** تقـــدم الدلـــيل على قدم محاولات المسرح الشامل . ونفس الظاهرة نجدهـــا فى محـــاولات قريـــبة مـــنا تاريخـــياً ،كما تظهر فى أعمال كل من جوردون كريج ، السويســـرى أدولف آبيا **Adolphe appia** (١٨٦٢/١٩/١-١٩٢٨/٢/٢٩م) ، الألمانى إيـــرڤين بيسكاتـــور**Ervin Piscator** (١٨٩٣/١٢/١٧-١٩٦٦/٣/٣٠) هذا النوع من المســـرح الشـــامل الذى يدخل فى عرضه عديد من الفنون المشتركة ،يثير جان لوى بارو ، ويدفعه إلى التحليل والتفسير ، فى مقاله السابق الاشارة إليه فى البداية .

يـــبدأ بـــارو مقاله فيذكر " المسرح متعة أيضاً " [9] على اعتبار أن الإنسان نفسه ما هـــو إلا مسرح مركزى . يتحرك الإنسان ، ويعيش ، يتصرف ، ثم يموت وكل ما حوله من محـــيطات تبيح أن نطلق عليه عضو فى المسرح المركزى للحياة حتى تسدل الستار عن حياته عـــلى الأرض فى الـــدار الأولى . ومـــن حول هذا الإنسان – كما فنون المسرح الشامل من حـــول الدرامـــا – تُجمّل لـــه الأشياء تماماً كاطار الصورة الذى نضعه حولها لإعطائها لمسة جمـــال رقـــيقة تُكســـبها احتراماً وجلالا. هكذا الإنسان ، وهكذا الفن هو الآخر . والإطار الجمـــيل حـــول الصـــورة لن يصيب جمالها فى شئ ، إن لم يكن يزيد من هذا الجمال الأصلى الطبـــيعى . عـــلى هذا يرى بارو أن الفنون المجاورة لن تصيب فن الدراما فى المسرح الشامل بـــأى أذى . ويستشـــهد بارو بمقولة لبودلير عن الفن حين يذكر " أن العرض المسرحى هو الـــتقاء الفـــنون" وتـــبقى الحيطة التى تقع على عاتق المسرحيين ، حتى لا يتخذوا من مقولة بودلـــير جـــوازا للاخـــلال بقيمة الفن المسرحى ومهماته الجليلة ، حفاظاً على مستوى الفن الصحيح .

ومـــع احترامـــنا لوجهة نظر بارو فى المسرح الشامل . إلا أننا لا نتفق معه فى الرأى ولعل المؤتمر الذى عقد فى باريس منذ عدة سنوات قد أدان إلى حد كبير هذا النوع الخالط

بين فنون عدة ، هى فى أصلها فنون مستقلة عن بعضها البعض .

وللأمانـــة ، وحتى نوفى الموضوع حقه، فإننا نورد رأى الفرنسى جاك كوبو عن هذا الـــنوع من المسارح إذ يقول:" إن الذين يهاجمون المســـرح الشامل باعتباره نـــوعاً خفيفـــاً (بالاضاءة والمناظر) لا يقدرون مهارة هذا المسرح فى تجميعه لعدة فنون فى واحد "

يدلل بارو على نجاح المسرح الشامل ، فيتحدث عن تجربته فى العـــرض المسرحـــى (كريســـتوف كولومبس Kristof kolumbusz) وعن المؤلف الدرامـــى كلـــوديل الذى وضـــع الـــبطل التاريخى فى نقطة الارتكاز ، ليصبح هو المحرك للدراما . ثم حين يتعرض بارو للممـــثلين ، فيـــبين أنهم كانوا رجالاً ونساءً على مستوى السعادة الكاملة . الكل يدخل إلى الخشـــبة لـــيغنى مع الباقى من الماثلين على المسرح فى انسجام وتوافق .ووسط هذا الانسجام تسلســـل الأحداث كاشفة عن حياة البطل كريستوف كولومبس. تشترك الإضاءة كلون من ألـــوان المســـرح الشامل فى التعبير عن السعادة ، والانتقال من حالة سعيدة إلى حالة سعيدة أخـــرى . تتحرك الأضواء هنا وهنـــاك ، وتظهـــر بعض صور الفانوس السحرى ، ثم تختفى لـــتعود فى لحظـــات مناسبة أخرى من جديد . ونفس السحر الطبيعى كان مع الموسيقى التى كانـــت تـــتدخل فى الأحداث، وتقترح ، وتُعلّق وتقوم بدورها على أحسن ما يكون التعاون بـــين وســـائل العرض المسرحى التى هى نفسها ، الفنون المشتركة مع فن الدراما المسرحية . مجموعـــة من الناس كلهم انسانيون يتعاملون مع موضوعات جيدة والمسرح انسان فى البداية وانسان فى النهاية .

* * *

فى هـــذا الفصل الثانى أنصح بالعودة إلى المراجع المستفيضة التالية ، والتى كتبت فى نفس موضوعات الفصل .

١ - سعد اردش

المخـــرج فى المســـرح المعاصر . سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت .عالم المعرفة - ١٩- يوليو(تموز)١٩٧٩م .

٢-أحمد زكي .

المخرج والتصور المسرحي – الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٨٨م .

٣-كمال عيد .

دراسات فى الأدب والمسرح . الدار المصرية للتأليف والترجمة ـــ يونيو ١٩٦٦م .

مراجع وهوامش الفصل الثانى

الدراسات التكميلية

أولاً :

قنسطنطين ستانسلافسكى K. S. SZTANISZAVSZKIJ

(١) نيكولاى جورتشاكوف N. GORCSAKOV

SZTANYISZLAVSZKIJ RENDEZ . TRANSLATED BY A´CHIM ANDRÁS . MÜVELT NÉP KÖNYVKIADÓ , BUDAPEST , 1953 . P. 5 .

(٢) ڤاسيلى أوسيبوڤتش توربوكوف VASZILIJ OSZIPOVICS TORPOKOV

(مـــن مواليـد ١٦ / ٣ / ١٨٨٩ م) . ممثـل روســى ، حـائزة علـى جائزة الدولـة (الســوڤيتية) الروسية . دكتوراه العلوم فى تاريخ الفن . أنهى دراساته الأولى فى مدرسـة التمثـيل فى بيـترڤار PÉTERVÁR . انتهج الواقعية فى أعماله التى ظهرت على مســرح كــورش KORS فى الفترة من (١٩١٩ إلى ١٩٢٧ م) . يلتحق فى عام ١٩٢٧ عضـوا بمســرح الفن فى موسكو ، من أحب تلاميذ ستانسلاڤسكى إلى نفسه . عمل مدرساً للفن فى استوديو مسرح الفن . ترك كتابين هامين

1 – SZTANYISZLAVSZKIJ NA REPETYICIJ , 1949 .

ـــ ستانسلا ڤسكى فى جلسات التدريب

2 – O TYEHNYIKE AKTYORA, 1954 .

ـــ تقنية الممثل .

(٣) توربوكوف . ستانسلاڤكسى فى جلسات التدريب .

(المصدر السابق) 1 . ص ١٨

(٤) أناتولى ڤاسيلياڤتش لوناتشارسكى

ANATOLIJ VASZILJEVICS LONACSARSZKIJ

(٥ / ١٢ / ١٨٧٥ ـــ ٢٦ / ١٢ / ١٩٣٣ م) رجـــل دولة سوڤيتى . كاتب وناقد مســـرحى . أول وزير للتعليم بعد الثورة السوڤيتية . أشرف على توجيه السياسة المسرحية فى الاتحـــاد السوڤيتى بعد الثورة . عقلية ناضجة فى الثقافة . يذكر تاريخ المسرح لـــه إعلانه الجمهـــور الـــذى حمى الكلاسيكيات الروسية والدرامات الكلاسيكية التى كتبها كُتاب روسيا الكـــبار قـــبل الثورة . حين زعق قائلاً : (العودة إلى أستروڤسكى OSZTROVSZKIJ) وكـــان يعـــنى الحفاظ على الدرامات الكلاسيكية الروسية وتمثيلها لأحقية الجماهير فى تراثها المســـرحى . حـــتى وإن كـــان قد كُتب وحُرِّر قبل انبثاق ثورة أكتوبر العالمية . ساعد التيار الواقعى على الإنتشار فى المسرح .

كتـــب العديـــد من الدرامات للمسرح . اسمه مرفوع اليوم على مؤسسات ومسارح سوڤيتية كبرى ، وبخاصة على أكاديمية الفنون المسرحية السوفيتية حالياً .

ثانياً : جيورجى توڤوستونوجوڤ G. A. TOVSZTONOGOV

(١) ڤكتور هوجو VICTOR HUGO

(٢٦ / ٢ / ١٨٠٢ ـــ ٢٢ / ٥ / ١٨٨٥ م) . شـــاعر وكاتب قصـــة ودرامـــى فرنســـى . عبّر بأعماله عن القرن التاسع عشر الميلادى كاملاً . أبوه ضابط ينحدر من أسرة ريفـــية . سافر كثيراً مع أسرته وأثرت هذه السفرات فى حياته وأعماله ، متأثراً بما زاره من دول فى كورســـيكا ، وإيطاليا ، وأسبانيا . تميزت أشعاره بالملكية والكاثوليكية . أنعم لويس الـــثامن عشر عليه بجائزة السمو (لقب شرف) عام ١٨٢٢ م . كتب عديداً من الدرامات الرومانتيكية ، أهمها :

ـــ كرومويل	1. CROMWELL , 1821
ـــ ماريون ديلورم	2. MARION DELORME , 1834
ـــ هرنانى	3. HERNANI , 1830
ـــ الملك يلهو	4. LE ROI S'AMUSE , 1833
ـــ لوكريتسيا بورجيا	5. LUCRÈCE BORGIA , 1833
ـــ مارى تودور	6. MARIE TUDOR , 1833

7. ANGELO , 1835 — أنجيلو

8. RUY BLAS , 1838 — روى بلاس

9. TORQUEMADA , 1869 — توركيمادا

(٢) جيورجي توفستونوجوف GEORGIJ TOVSZTONOGOV

GONDOLATOK A KLASSIKUSOKRÓL . A SZINHÁZ MA , GONDOLAT , BUDAPEST , 1970 . OP. CIT, P. 240 .

ثالثاً : الكسندر تايروف A. J. TAIROV

(١) كمال عيد

دراســات فى الأدب والمســرح . الدار المصرية للتأليف والترجمــة . المطبعة العربية ، يونيو ١٩٦٦ م . من صفحة ١٩٨ إلى صفحة ٢٣١ .

(٢) ALEKZANDER TAIROV

IZ CSERNOVOJ TYETRAGYI TAIROVA , TYEATR , 1964 . 10

رابعاً : چان لوى بارو . J. L. BARRAULT.

(١) بن (بنيامين) چونسون BEN (BENJAMIN) JONSON

(؟ / ؟ / ١٥٧٢ ـــ ٦ / ٨ / ١٦٣٧ م) مؤلــف درامــى انجلــيزى . بعــد أدائه لــلخدمة العســكرية يســتقر فى مدينة لندن . كتب عدة درامات راقصة ذات موضوعات ميثولوجــية وموســيقيــة مــا بين نوعى التراجيديا والكوميديا . استعمل عنصر القناع فى الدرامــات ، وهو (الموضة) التى كانت سائدها فى عصره فى حفلات البلاط الملكى والطبقة العالية .

يعتــبر بــن چونسون أحد أمهر كُتاب الساتيريات فى عصره . إذ استطاع من خلال الساتير إبراز حقائق شخصيات مسرحياته وما تنطوى عليه من الداخل .

أهم دراماته :

1. EVERY MAN IN HIS HUMOUR, 1598 — الكوميديات — لكل فكاهته

2. VOLOPONE , 1606 — ڤولبون

— الخيميائى (المشتغل بالكيمياء القديمة) 3. THE ALCHEMIST , 1610

— معرض يوم برتلون 4. BARTHOLOMEW FAIR , 1603

— التراجيديات — سقوط سيجانوس 5. SEJANUS HIS FALL , 1603

— مؤامرة كاتالين 6. CATALINE HIS CONSPIRACY, 1611

(٢) بيير كارليه دى شامبلين دى ماريڤو

PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX

(١٤ / ٢ / ١٦٨٨ — ١٢ / ٢ / ١٧٦٣ م) مؤلـف قصصى وكاتب درامى فرنسى. درس القـانـون . وبتأثـير مـن الحياة الأدبية الباريسية وصالوناتها الثقافية اتجه إلى الأدب والدراما . حينما ألمت به الضائقة المالية فى حياته عام ١٧٢٠ م اشتغل بالصحافة فى

- LE SPECTATEUR FRANçAISE المتفرج الفرنسى

- L'INDIGENT PHILOSOPHIE معوز فلسفة

- LE CABINET DU PHILOSOPHIE . خزانة الفلسفة

كتـب ثلاثـين دراميـة للمسرح . وتعود شهرته فى الحقيقة إلى كونه مؤلفاً مسـرحياً . أغلب مسرحياته من نوع الكوميديا . أهم دراماته :

— مفاجأة الحب 1. LA SURPRISE DE L'AMOUR , 1722 .

— لعبة الحب والمصادفة . 2. LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD , 1730

— الوصية . 3. LE LEGS , 1736

(٣) أندريا جيد ANDRÉ GIDE

(٢٢ / ١١ / ١٨٦٩ — ١٩ / ٢ / ١٩٥١ م) كاتـب قصـة ، وكاتب درامى فرنسـى أبـوه مـدرس للقانون . نشّأه نشأة بروتستانتية حازمة . سافر فى شبابه إلى شمال أفريقيا . حضر فى تسعينيات القرن التاسـع عشـر صالـون مالارميه MALLARMÉ ، وهـناك تعرّف على أوسكار وايلد وبول ڤاليرى PAUL VALÉRY (٢٠ / ١٠ / ١٨٧١ — ٢٠ / ٧ / ١٩٤٥ م) . تأثـر تأثيراً يبدو فى كل أعماله بـالشـاعر الفرنسى استيفان مالارميه STÉPHANE MALLARMÉ (١٨ / ٣ / ١٨٤٢ — ١٩ / ٩ / ١٨٩٨م).

بعد عدة سفرات إلى أفريقيا زار فيها الكونغـو وتشـاد ، عـاد لينحاز إلى اليسار

الأوروبي . ويكتـــب (رحلة إلى الكونغو ــ ١٩٢٧ م) VOYAGE AU CONGO ، ثم يكتب (العودة من تشاد ــ ١٩٢٨ م) LE RETOUR DE TCHAD .

هـــاجم فى أعماله هذه الاستعمار والرأسمالية البغيضة . لم يظل كثيراً بجانب الشيوعية . ثم يكتـــب (العـــودة من الإتحاد السوفيتى ــ ١٩٣٦ م RETOUR DE L´U. R. S. S.) معـــبراً عـــن خيبة أمله ، مبتعداً عن حركة العمال . حصل عام ١٩٤٧ م على جائزة نوبل NOBEL .

أهم دراماته :

1. LE ROI CANDAULE , 1901
2. LES NOURRITURES TERRESTRES , 1897
3. L´IMMORALISTE , 1902

(٤) يوجين يونيسكو EUGÈN IONESCO

(مـــن مواليـــد ٢٦ / ١١ / ١٩١٢ م) كاتب درامى فرنسى ، من أصل رومانى ، مولـــود فى رومانـــيا مـــن أم فرنســـية وأب رومانى . نشأ فى فرنسا منذ طفولته . يعود عام ١٩٢٥ إلى وطـــنه الأول رومانـــيا للدراســـة ، وينتهى من إجازة تدريس اللغة الفرنسية فى جامعـــة بوخارست BUKAREST . يحصل عام ١٩٤٨ م على منحه دراسية من الحكومة الفرنســـية . هناك يُنهى دراساته ويستقر نهائياً فى باريس . يقرأ كتاباً انجليزياً فى (المحادثات والتحادثـــية CONVERSATIONA) فتقـــوده فكـــرة الكتاب إلى أولى دراماته (المغنية الصـــلعاء ــ ١٩٤٩ م ــ LA CANTATRICE CHAUVE) التى يبدأ بها عصر مسرح الأبســـرد ABSURD فى قارة أوروبا بأكملهـــا . ثـــم يتبعهـــا عـــام ١٩٥٢ م بالمسرحية التراجيكومـــيديا (الكراســـى LES CHAISES) . لـــيؤكد على فقدان لغة الإتصال بين البشـــر وبخاصـــة الطـــبقة المتوسطة (المواطنين) . فى عام ١٩٥٨ م يكتب درامته الوحيدة الواقعـــية المعـــنونة (الخرتيت ــ RHINOCÉROS ساتيرية عبثية تفضح النازية وأفعالها فى الحـــرب العالمية الثانيـــة . شخصيـــة (بيرانجيه BÉRENGER) توجد عنده فى أكثر من مســـرحية وتتلون وتتغير بحسب أحداث النص المسرحى . فى ستينيات القرن يتقابل يونيسكو مـــع عـــدة مشكـــلات فـــى حياته ومصيره . فى عام ١٩٦٢ م يكتب (الملك يحتضر ــ

LE ROI SE MEURT . دراماتـــــه المـــتأخـــرة بعـــد ذلك يقف فيها فى مواجهة الظلم والسلطة . يكتب دراما ماكبت (بالتاء فى النهاية MACBETT) عام ١٩٦٢ م .

(٥) مارجريت دوراس MARGUERITE DURAS

(مـــن مواليد ٤ / ٤ / ١٩١٤ م) . من مواليد جيا دينه GIA DINH فى فيتنام . كاتـــبة قصة فرنسية . درست القانون والرياضيات . استعلمت قواعد (القصة الجديدة) فى كـــتاباتها . مـــع أن اتصـــالها الأدبى بعمق قواعد القصة الجديدة لم يكن قوياً أو عميقاً . أهم أعمالـــهـــا بعنوان (حبيبى هيروشيما HIROSHIMA MON AMOUR — ١٩٥٩ م) التى تحولت إلى فيلم سينمائى بنفس العنوان

المسرح المعاصر (6)LENGYEL GYÖRGY

مصدر سبق ذكره

A SZINHÁZ MA. GONDOLAT . BUDAPEST , 1970 . OP. CIT, P. 448 .

(٧) ألفريد جارّى ALFRED JARRY

(٨ / ٩ / ١٨٧٣ — ١ / ١١ / ١٩٠٧ م) شـــاعر وكاتب درامى فرنسى . أثـــار بدرامـــته الأولى (إبىّ ملكـــا UBU ROI) عاصفة من الاستفزاز والتمرد . فالبطـــل إبـــى دكـــتاتور تافـــه مســـتبد ، قـــاتل بالجملة لشعبه . يستفز الجماهير على الصراخ والإستغاثة الســـاتيرية من كاريكاتيرية البطل المغامر كذباً وتضليلاً حتى يُصدّق نفسه وأكاذيبه . شهد له الســـرياليون بـــالعمل الفـــنى . وقـــد استمر فى درامات قادمة فى تأليف سلسة من الحلقات المســـرحيـــة باسم البطـــل الأول عنده (إبىّ) فكتب درامات UBU COCU (إبـــى ذو القرنان) ، (إبى مُقيداً UBU ENCHAINÉ) .

(٨) ريتشارد ڤاجنر RICHARD WAGNER

(٢٢ / ٥ / ١٨١٣ — ١٣ / ٢ / ١٨٨٣ م) . مؤلـــف موسيقى وعالم جماليات ، وكاتـــب أوبرات شعرية . ألمانى الجنسية . أبوه من كبار ضباط البوليس . تعرف ڤاجنر على عـــالم المســـرح مبكراً . تعلم التصوير الزيتى والموسيقى . عمل رئيساً لقسم الموسيقى فى عدة مســـارح ألمانـــية . يتحمس لثورة ١٨٤٨ م إلى جانب الثوريين ، الأمر الذى دعاه بعد ذلك

عـام ١٨٤٩ م للسفـر إلـى الخـارج . فـى عـام ١٨٧٢ يستقـر فى مدينة بيرويت BAYREUTH فى ألمانـيا . استعمل فى أعماله الأدبية عناصر وموضوعات البيئة الألمانية فى عصور القرون الوسطى .

أهم أعماله :

ـــ لونجرين	1. LOHENGRIN , 1850
ـــ تريستان وإيزولد	2. TRISTAN UND ISOLDE , 1859
ـــ الفن والثورة	3. KUNST UND REVOLUTION , 1849
ـــ الأوبرا والدراما	4. OPER UND DRAMA , 1851

(٩) المسرح المعاصر

مصدر سبق ذكره . ص ٤٤٣



الفصل الثالث

الدراسات المعاصرة

إيرڤين بيسكاتور

والتر فلزنشتاين

بيتر باليتش

مانفريد ڤيكڤيرث

أدولف آبيا

بينّو بيسّون

لورانس أوليڤييه

تايرون جوثرى

تشارلس ماروويتز

بيتر هول

إيرڤين آكسر

هارولد كلورمان

ألان شنايدر

أوتو كرايتشا

يان جروسمان

مايور توماش

مارتون أندرا

ڤاركونى زولتان

كازيمير كاروى

أناتولى افروس

ليونيد ڤيڤيان

يورى ليوبيموف

انجمار برجمان

چورچو ستريلر

فرانكو زافيرالى

يحاول هذا الفصل الثالث أن يقترب من العصر أكثر فأكثر . فيتعرض لبعض المخرجين الذين تواجدوا على الساحة المسرحية العالمية ، وأثروا بجهودهم مسارح بلادهم فى نهايات القرن التاسع عشر وردحاً من سنوات القرن العشرين . كما يناقش الفصل ، بعض علامات الإخراج الحديث ، عند مخرجين لا يزالون يقدمون أعمالهم المسرحية حتى يومنا هذا . وقد دفعنى إلى الكتابة عنهم قلة الأبحاث التى ناقشت أعمال هؤلاء المعاصرين . كما أن المكتبة العربية - للأسف - تضن على دارسى الفنون بمثل هذه الدراسات والمعلومات ، التى تربط طالب الفن فى العصر الحديث ، بحركة الإخراج المسرحى فى العالم .

ولاشك أن محاولتى فى هذا الفصل تنظر فى القريب من تطورها ، وتبحر فى معالمها بالإفاضة ، حتى نضع أمام الشباب صورة حقيقية لمعالم المسرح فى العالم المعاصر .

الله ولى التوفيق .

إيرفين بيسكاتور ERVIN PISCATOR

(١٧ / ١٢ / ١٨٩٣ - ٣٠ / ٣ / ١٩٦٦ م)

مخرج مسرحى ألمانى ، نشأ بين أحضان الفن الألمانى الذى كان سائداً منتشراً ليشع على قارة أوروبا بأكملها . اهتم بيسكاتور بالتعبيرية الألمانية وبكُتابها ، والتى أعقبت الحرب العالمية الأولى . وكلمات بيسكاتور (أردنا قيام سياسة بالبرنامج المسرحى) معروفة فى كل مكان مسرحى . كان يقصــد أن عــلى المســرح ألا يُهمل السياسة فى ريبرتواره أو دراماته وأن يمتزج كل من المسرح والسياسة بالآخر . وفى عام ١٩٣٠ م عندما طلعت جريدة (الصباح) على الملايين الألمانية تعلن عن خطط المسرح السياسى ، كان ذلك يعنى تحقيق أمل كبير من آمال بيسكاتور .

أولاً : تاريخ مسرح السياسة وما قبله

مـــن الخطأ أن نُعزى تاريخ المسرح السياسى إلى مجهودات شخصية ، أو إلى الانتفاضة التى جـــاءت بهـــا نـــتائج عام ١٩١٨ م بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى . كما لا يمكن أن نركن إلى التأثيرات التى انتقلت بعد الثورة البلشفية فى الروسيا القيصرية . ذلك لأن تاريخ المسرح السياسى تمـــتد جـــذوره إلى القرن التاسع عشـــر الميلادى وهو ينبع من مصدرين أو قوتين .. هما الآداب والـــبروليتاريا . خاصة وأن بقية المسارح العالمية فى تلك الفترة كادت تكون رسالتها متوقفة على الفنون المسرحية الأرستقراطية والعالية التى حرمت العمال فى برلين ، بل وفى أمكنة كثيرة من العالم عن مشاهدة العروض المسرحية ، أو الاستمتاع بموجة الترفيه الرأسمالى .

لقـــد قامت عدة محاولات فى نهاية القرن التاسع عشر لقيام مسرح للشعب ، يمكن أن يقدم الغـــذاء الـــروحى والمعنوى الوجدانى للشعب وجماهيره البسيطة . لكن هذه المحاولات قد باءت جميعها بالفشل إذ لم يُكتب لها النجاح ، ولم تستمر المحاولات التى ظهرت إلا لوقت قصير . كانت أهـــم هـــذه المحـــاولات جهـــود المخـــرج الفـــرنســـى أندريا أنطوان ANDRÉ ANTOIN فى المسرح الحر الذى أنشأه فى عام ١٨٨٧ م . ثم محاولة ثانية تصدى لها المخرج الألمانى أوتو براهم OTTO BRAHM الذى احتضن الأفكار الطبيعيـــة فـــى إخـــراج مسرحياته ، اقتراباً من الحياة

الشعبية الألمانية . ومن الجماهير المتوسطة الألمانية وعبر هذه المحاولات حاول مسرح الشعب أن يجد لنفسه متنفساً يشع من فوق خشبته شيئاً شعبياً .. ولكن هيهات .

لــم يكــن للمسرح السياسى أثر يُذكر آنذاك . بل إن تعبير (السياسى) لم يكن قد عُرف بعد . فقط كانت بعض الأفكار فيه تداعب عقول المخلصين للشعب وبعض الكُتاب السياسيين . لم يكــن الــوقت ، ولم تكن الظروف تسمحان بإقامة مثل هذا المسرح بتعاليمه التى عُرفت عنه فيما بعــد . وكان لابد للقُوى العريضة التى تحركت بعد ذلك من أن تجد لها مكاناً تحت الشمس وأن تســتهلك الجزء المخصص فى حياتها للثقافة ، بعد أن افتتن الألمان فى تسعينيات القرن التاسع عشر بالمسرح . وبعد أن أصبح المسرح هو (موضة) العصر . كانت الطبيعية تغزو كل شئ . كانت قد صــعدت علــى خشبــة المســـرح الألمانــى مسرحيات قوية على غرار أعمال بخنر (فويتسك WOYZECK) ، وهاوبــتمان (النسّاجون) ، ويوهانز شلاف JOHANNES SCHLAF (٢١ / ٦ / ١٨٦٢ ــ ٢ / ٢ / ١٩٤١ م) بمســرحيته (عائلة ساليسكا ــ DIE FAMILIE SELICKE ــ ١٨٩٠ م) . كــل هذه المسرحيات قد خرجت إلى منعطف آخر غير الطبيعية ، إلى التعبير عن الثورات الديمقراطية ، اقتراباً من القوى الشعبية العريضة ، حيث تتداخل السياسة وأحــوالها وظــروفها فــى متون الآداب ، لتعكس شيئاً جديداً يمكن أن يساهم فى تطوير المسرح الألمانى .

وليس بغريب وسط هذا التجديد ، عندما بدأت النظرية البرولتيارية تأخذ طريقها إلى العقول ــ ولــو سراً تحت الأرض ــ أن نستشعر الثورة التقنية فى المسرح ، بعد أن أخذت هى الأخرى طــريقها وطورها فى التقدم . ففى ثمانينيات القرن ١٩ ميلادى تظهر القوة الكهربائية الجديدة ، وتُدار هذه القُوى فى المسرح بسيطرة أعظم وأقوى من سابقتها . وكأن الكل ، والظروف المحيطة كانت تسعى نحو مسرح أفضل . مسرح ثورى متكامل المعالم . وكأن روح الديمقراطية الإشتراكية قد وجدت طريقها إلى الظهور والإنتشار . بعد أن كان المسرح يعرض درامات السويدى أوجست استرندبرج والألمانى فرانك ڤيديكند ، وكلها تعبيريات ورمزيات وتاريخيات .

لاشــك أن الفضــــل فى ميلاد مسرح سياسى يحمل الشخصية الفنية الثورية التى تجلت فى دراماتــه ، يعود إلى الفترة السابقة على ظهوره ، ونقصد بهذه الفترة الدرامات التعبيرية والرمزية

وغيرها ، والتى نشرها التعبيريون بمسرحياتهم التى أدت إلى حالة التمهيد للأدب والفكر السياسى .

فمن ثورية التعبير خرجت الأدبية السياسية ، ممثلة فى درامات راينهارد جورينج REINHARD GOERING (١٨٨٧ — ١٩٣٦ م) مثـل (المعـركـة البحرية DIE SEECHLACHT (١٩١٧ م) الـتى قُدمت فور كتابتها عام ١٩١٧ م على مسرح الدويتش الألمانى . وفى أعمال كـارل هـايتز مارتن [1] KARL HEINZ MARTIN (١٨٨٩ — ١٩٤٩ م) ، ودراميات أرنست توتللر [2] ERNST TOLLER (١ / ٢ / ١٨٩٣ — ٢٢/٥/١٩٣٩م) و (شعب — رجل MASSE - MENSCH) ١٩٢١ م) ، (اقتحام الآلة MASCHINENSTRÜMER — ١٩٢٢) .

اضطر مسرح ڤولكس بيهن الذى كان يُعتبر المسرح الرسمى للبروليتاريين وأعمالهم أن يغلق أبوابه لفترة . فى الوقت الذى كانت فيه المدافع والأسلحة تطيح بالعمال والديمقراطيين والثوريين فى مواجهـة مظاهـراتهم فى الشـوارع والطرقات ، بينما كانت مهمة الدبابات ، هى دك بيوت الـديمقراطيين ومحـال تجـارتهم . وتـم البحث عن مكان آخر ليتابع مسرح البروليتاريا عروضه المسرحية . وبعد العثور على مسرح متواضع ، وإعداد مسرحية (الحرية) من تأليف مؤلف جديد يُدعـى كرانتز KRANTZ وعرضها لليلة واحدة فقط ، تغلق السلطات المسرح والمسرحية . ولم يسـتقر أمر هذا النوع من المسرح إلا بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى السلاح فى الغمد من جديـد عام ١٩١٩ م . افتُتح المسرح من جديد بيد بيسكاتور فى مارس ١٩١٩ م . وبمعاونة من صديقه هرمان شيللر HERMANN SCHILLER .

ثانياً : المسرح البروليتارى

يذهـب بيسـكاتور فى فلسفة المسرح البروليتارى ، أن الفن للفن ما هو إلا تسلية عابرة ومؤقتة . ولهذا ينبغى على الفن أن يكون معملاً وتربية أخلاقية . رفض بيسكاتور مسرح الهرب من الواقـع . كما رفض المذهب التعبيرى لتملقه الملذات الفردية . فالمسرح فى وجهة نظره وسيلة من وسـائل التعليمـية . وهو لذلك مسرح لا يُعنى كثيراً بتقديم الإنسان المعزول ضحية الصراعات الداخلية عنده من صراعات نفسية وخلقية ، وإنما يتجه مباشرة إلى إبراز الإنسان السياسى الحامل لـبذور الثورة ، والذى هو نموذج طبقته . ولذلك فمثل هذا الإنسان جدير بالصعود إلى خشبات

المســــارح ، وإلــى تجسيده فى الدرامات ، لإظهار أبعاد التاريخ ، وموقف الإنسان فى مواجهة المجـــتمعات الظالمة ، وقدرَ الشعب المجموع قبل قَدرَ الإنسان الفرد ، بل والتعرض إلى قدر العصر نفســـه . إن آخــر مسرحية قدمها بيسكاتور هى مسرحية (التعليم ، التى يدور موضوعها حول معســـكرات التعذيب وشرور الحرب العالمية الثانية وكل الحروب " فالحرب موضوع أساسى " فى كل المسرحيات التى أخرجها ـــ على حد قوله .

نطالع الكلمات التالية فى شعار المسرح البروليتارى ..

" أيها الرفاق .. أيتها الرفيقات .

أنتم ترون البؤس والشقاء .

الرأسمالـــيون الذيــــن عملوا مع البروليتاريين ، ويعملون معهم الآن ، قد أبادوا الملايين فى الحروب ، وقذفوا بشحاّذينا إلى عرض الطريق .

من المساعد ؟

قد تكون الطبقة العاملة التى تجمع بين الجموع . هذه الجموع التى تمر أمام البؤس .

الجموع التى تحتاج إلى صرختها ويقظتها .

الجموع التى يمكنها أن تُزيح كل المصاعب والمصائب من عرض الطريق .

أنت تُحس لوعة الشقاء

أنت أيها العامل الذى سوف يطردك الرأسمالى من مصنعه إلى الشارع عن قريب .

أنت أيها العامل الذى تُزامل كثيرين مثلك ، هم فى الطرقات الآن .

أيها الجموع . اختاروا لأنفسكم الطريق . الطريق الذى يطيح بسياسة بطالتكم .

انـــتم فقط ، الذين تساعدون أنفسكم . ولا غيركم . فإما اشتراكية فى التوزيع والعدالة ، وإلا فسوف تدهمكم البربرية " .

* * *

حاول مسرح البروليتار منذ قيامه . إعلان شعار (المسرح للشعب وللمجموعات الكبيرة) هذه المجموعات العريضة التى تمثل بحق القاعدة فى كل مكان تمتد إليه أشعة الشمس . يُركَز شعار

المســـرح عـــلى أن سياسته لا تقوم على نشر الثقافة البروليتارية فقط ، بقدر ما تهدف إلى تحويل مجمــوع الشعب إلى بروليتاريين . ويتم هذا التحويل باختيار مسرحيات بروليتارية . وعلى هذا ، فالمسرح يساعد ـــ كمؤسسة ثقافية ـــ على إنشاء مسرح بروليتارى أو مؤسسة ثقافية بروليتارية . على هذا المفهوم حدد بيسكاتور المسرح البروليتارى فى الجهود التالية :

١ ـ وظيفة المسرح البروليتارى

يضـــع المســـرح نفسه فى خدمة الحركات الثورية السياسية من أجل صالح المجتمع . أعلن بيســـكاتور ارتـــباط سياسته الفنية بسياسة وحركة وتحركات طبقة العمال والكادحين والمواطنين العـــاديين ، من أجل إتاحة الحياة الحرة الكريمة ، التى ترتفع بآدميتهم ، وتُمكنّهم من تكوين لجنة عمالية من النابهين منهم لتقوية الدعاية لصالح المسرح البروليتارى ، الساهر على قضايا طبقة العمال .

وتـــبدو وظيفة المسرح فى منهج كُتاب الدراما الذين يتولون الكتابة الدرامية لعروض هذا المســـرح . فالكتابات لا تتقيد بالأشكال التقليدية فى فن كتابة الدراما . وهذه الكتابات يجب أن تضع فى اعتبارها الجمهور المشاهد ، والمسرح نفسه . على اعتبار أنّ هناك مفهوماً سياسياً ينتقل من الخشـــبة إلى المشاهد فى الصالة . والسياسة نفسها ـــ فى هذا الإنتقال ـــ هى حلقة الوصل والربط بـــين الاثنين ، عن طريق عناصر الثورية ، وتعرية الرأسمالية ، وترشيد وتفتيح الأذهان والعقول ، وفضح عجرفة أصحاب المصانع الكبيرة وتكسير احتكاراتهم ، وتقوية الإحساس بالحقوق واحترام مثل هذا الشعور ، حتى تصل العدالة السياسية إلى انتصاراتها للفرد فى المجتمع ، وذلك بحصوله على حقوقه السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ضماناً لحياته وراحته ورفاهيته فى مجتمعه . وإذن ، تبدو المشكلة الرئيسية فى المسرح البروليتارى وسط عناصر الفضح والتعرية والمجابهة .

أ ـ وقد استدعت وظيفة المسرح البروليتارى تخطيط خطة ، وطريقة للتنفيذ

وأقصـــد بالخطة الطريقة أو التربية التى يطرحها المسرح على ممثليه ومخرجيه وفنانيه وفنييه ، ليلـــتزموا بها وبتنفيذها . وهذه الخطة المليئة بالفكر السياسى الثورى هى جسر الوصول إلى قلوب الجماهـــير البسيطة . وكان ذلك يأتى بالمقولات والكلمات والتعبيرات الهامـــة لـــزعماء الفكـــر الاشتراكى (ماركس ولينين وغيرهما) .

ب ـ احترام كل المذاهب الفنية

يعـــترف بيسكاتور أن أيديولوجيته قد نبعت من السابقين عليه . فالتخريجات الجديدة التى يُقدمهـــا المســـرح البروليتارى ، والتى ارتفعت بقيمة ، إنما هى عناصر تدخل لتحل محل العناصر الســـابقـــة القديمـــــة الأخرى . تأخذ من القديم ما يوافق الفكر الجديد ، ويلائم نظرية مسرح البروليتاريا .

جـ ـ كيفية التعامل مع المشكلات الجذرية المتأصلة

واجه المسرح البروليتارى مشكلتين هامتين فى بداية الطريق . وكان لابد من دراسة وفحص المشكلتين فحصاً دقيقاً ، للسير إلى الأمام بالمسرح الجديد .

المشـــكلة الأولى ، تربّع السياسة الرأسمالية . جاء المسرح البروليتارى بشكل جديد يحتوى عـــلى تعاليم جديدة وأيديولوجية خاصة تنحاز إلى جانب طبقة العمال والمُعدمين . وكان على هذا المسرح الجديد أن يقتطع نفسه من بقايا سياسة الرأسمالية التى كانت تحيط به وتسيطر على جهازه الفـــنى . بمعنى إيجاد صيغة جديدة لجمهور المسرح البروليتارى ، تقبل بها الجماهير أيديولوجية هذا المســـرح ، وبـــأدوات تنفيذ جديدة ووسائل غير معتادة أو مألوفة فى السابق . كـــان المســـرح البروليتارى دعوة صريحة إلى الأفكار اليسارية . يحاول نشر هذه الأفكار قدر ما وسعه من جهد ، وفى تحيّز ظاهر غير مستتر . وكان يحاول إدخال الجماهير فى (اللُعبة المسرحية) وذلك باستمالتها قـــدر إمكانــــه لقبول المبادئ التى يعتنقها . وقد اقتضى ذلك عناية خاصة من الممثلين بأدوارهم ، لمواجهة النظارة بإيمان وعمق شديدين ، لإيصال المطلوب منهم من عناصر سياسية وثورية لملء رأس المشاهد بعالم السياسة والاقتصاد ومشكلات المجتمع ، فى حوار بين الأسئلة والأجوبة .

المشكلة الثانية ، وهى تعويد الجماهير على هذا النوع من الحوار داخل المسرح ، وعلى تقبّل الجمـــاهير لصورة المناقشات والأسئلة وإجاباتها ، والاستفسارات التى تطرحها أيديولوجية المسرح الـــبروليتارى . وبعد ذلك ، جهد المحافظة على هذه الجماهير ، حتى لا تنصرف عن المسرح ، أو تأخذه بعدم الانتباه أو السخرية .

٢ ـ المؤلف فى المسرح البروليتارى

شغل الكاتب الدرامى أفكار بيسكاتور كثيراً . إذ كان يرى ضرورة النهوض بفكر المؤلف المسرحى حتى يُمكنه مسايرة درجات الانفعال عند المشاهدين ، وهى جماهير مختلفة الثقافة والفكر

السياسي والتعليم والعاطفة والفهم . كان كل هَمّ بيسكاتور هو إيصال المفاهيم السياسية الثورية فى إطار من الوضوح والفهم . وكـــان يــُوجّه إلـــى أن يتعرف الكاتب الدرامى على أمور السياسة وقـــتذاك ، وأن يحلل أعمال وتصرفات السياسيين ، ليصبح الدرامى كالمعلّق السياسى فى الإذاعة تمامـــاً . يرى الأمور أو الأحداث ، ثم يستنبط منها حقائقها وتزييفاتها . يعترف الرجل فى كتبه أن مهمـــة (تسييس) كُتاب الدراما لم تكن أمر سهلاً أو ميسورا . لكنه بالإصرار العنيد توصّل إلى إدخـــال الدراميين فى حلقة السياسة والتدريب على السياسة . صحيح أن الجريدة اليومية كانت تسبق المسرح فى هذا المضمار لسرعة نقلها للخبر السياسى . لكن المسرح كان أعمق وأعظم أثراً بعد تحليله للأمور السياسية ، ووضعها على المسرح .. دراما تقبل التمثيل وتقبل الجماهير معاً .

حتى خرجت مسرحية (يوم الروسيا) التى حملت ـــ وبحق ـــ تعاليم مسرح البروليتياريين . تُمـــثل المسرحية وسط أماكن زحام تمتلئ بالعمال فى كل مكان تذهب إليه . رغم أن الأماكن التى حـــــُددت لتمثـــيل المسرحية ، قد فرضت عدم قيام الاستعدادات الكاملة والتجهيزات الملائمة والمناســـبة . ورغم أن الديكور فى مجموعه كان فقيراً . إلا أن المسرحية حققت نجاحاً رائعاً ، نتيجة تعرّض المسرحية للأفكار السياسية والاقتصادية والجغرافية . وحاول العرض المسرحى لها أن يستغل عقـــل الإنسان ، وتحكيم الذهن ، وهما أعز شئ فى مخلوقات الله عز وجل . وكأنه يقترب دون أن يـــدرى مـــن الملحمـــية الـــتى قعدّها وأرسى دعائمها فيما بعد الدرامى الألمانى (برتولت برخت BERTOLT BRECHT ـــ ١٨٩٨ ـــ ١٩٥٦ م) عرض مسرحى سياسى نظيف ، خال من العاطفـــة والاندماج والمشاعر الكاذبة . وعلى حد تعبير بيسكاتور نفسه فى برنامج المسرحيات .. " اســـتطعنا بعـــد ذلـــك من العثور على ست مسرحيات لمسرحنا " [٣] نجح مسرح البروليتار فى الاعتماد على مؤازرة الجماهير ، التى وصل عدد المشتركين منها فى عضوية المسرح الدائمة إلى ستة آلاف متفرج دائم (٦٠٠٠) . كان كلهم من أعضاء اتحاد العمال الألمانى ، وأعضاء فى الحزب الشيوعى الألمانى .

مـــيلاد مســـرح مـــن هذا النوع ، كان من الطبيعى أن يجد له أعداءً فى الساحة المسرحية والسياسية . شأنه شأن كـــل جديـــد ابتكارى . اعتراضات من هنا وهناك على المؤلفين الدراميين

(الشيوعيين) وعلى سياسة المسرح ! واتهام المسرح ببعده عن الفن الأصيل وانغماسه بلا وعى فى أحضان الدعاية السياسية ، هرب من الآداب المسرحية الجادة ! دعاية كاذبة للجماهير !!! .

إن أعظم اتهام وُجّه إلى المسرح ، هو السعى إلى الطنطنة السياسية عن طريق أدوات الثقافة ملك الجماهير (وكأن المسرح بعروضه البرجوازية كانت تملكه الجماهير الألمانية حقيقة !!) .

ولا يفعل بيسكاتور أمام هذه الموجة الحكومية الموجّهة إلا أن يرد فى هدوء قائلاً .. " العامل اليـــوم (يقصـــد عام ١٩٢٠ م) فى حاجة إلى فن حقيقى . والفن الحقيقى لا يخرج إلا من قلب المواطن العادى واحتياجاته . لذلك فمن المستحيل أن نصف ما يقدم من فنون اليوم ، بالفن الحقيقى الذى يخدم المواطن . إن أهم الأهميات هو أن نقدم فناً " (٤) .

٢ - ثورية من الألف إلى الياء

حاول بيسكاتور فى مسرحه أن يلغى كل الأشكال القديمة — حتى وإن اعترف بعكس ذلك أحياناً — لأن ريبرتوار مسرحه ، الذى كان يعلن سياسة وأيديولوجية المسرح لا يقدم أية إشارات أو علامات للإبقاء على القديم ، الذى أعلنه بيسكاتور بين الحين والحين لذر الرماد فى العيون ليس إلا . فمن الثابت أنه كان مُنحازاً انحيازاً كلياً إلى الفكرة السياسية التى سمى مسرحه باسمها . هذه حقيقة استنتاج لا أكثر .

لفَّ بيسكاتور مسرحه بالإطار الثورى ، سواء كان ذلك فى أداء الممثل ، أو مفهوم الإخراج عنده ، أو فى المناظر والديكورات التى ارتفعت فى مسرحياته وعروضه . حاول بيسكاتور الربط بين خشبة المسرح وصالة الجمهور عن طريق فن المعمار لتوكيد الإيحاء الثورى ، والتمردى فى آن واحد .

ثم كانـــت هـــناك عناصر أخرى للثورية ، تجلت فى محاولته تغيير الإنسان نفسه . وإذا كان التغـــيير الـــثورى فى مســـرح بيسكاتور قد اهتم بالتجارب الجديدة ، فإن الدراما من جانبها هى الأخـــرى قد حاولت رسم صورة دراماتورجية شابة لتساعد الشخصيات المسرحية على الظهور بمظهـــر الجديد الملائم والمناسب للعصر . وزمن العصر المسرحى . لذلك كان الاهتمام بالفرد هو أول مزايا هذا النظام الثورى فى المسرح . حيث كان الإنسان — داخل العرض البيسكاتورى — قوة درامية ثورية فعّالة فى حدود لا نهاية لها ، وفى تلقائية إلى مدى بعيد بعيد .

كمـا نلاحـظ ثورية ثالثة ، تتجلى فى الهجوم على الأفكار البرجوازية فى المسرح مضموناً وشكلاً . وقدمت درامات المسرح السياسى عروضاً مسرحية تؤكد أهمية الفن للشعب أمام جماهير متعطشة لفن مسرحى جليل .

ونفس الثورية نلاحظها فى التأليف الدرامى لدرامات لها طابع الجد ، والصدق فى القول ، والجـرأة المتناهـية فى تشريح المجتمع وطبقاته تشريحاً أميناً . وفى مناهضة أفكار الحروب والتنديد بسياستها وسياسييها .

٤ ـ الصنعة الفنية فى مسرح بيسكاتور

اهـتم بيسكاتور اهتماماً خاصاً بالصنعة فى مسرحه . على اعتبار أن عقيدته فى هذا المسرح تقـوم عـلى الفكـرة السياسية ، دون وجل أو خوف . تلك الفكرة التى جالت بخاطره سنوات وسـنوات ، حتى استطاع تحقيقها ليلة ١٤ أكتوبر من عام ١٩٢٠ م عندما رُفع الستار لأول مرة فى برلين عن العرض الأول للمسرح السياسى . لطالما صرح بيسكاتور بنفسه أن الصفة التى تغلب عـلى مسرحه هى الصفة (الإنسانية) . إنه يستعمل الصنعة فى المسرحية للوصول إلى شكل من أشـكال الإنسانية ، يمجد الإنسان ، ويحترمه ، ويُقدّر جهوده ويعانق معاناته ليرفعها عن كاهله . وتصريح بيسكاتور هذه المرة فى محله ومكانه ، إذ الواضح أنه قد شغل نفسه كثيراً بقضايا الإنسان حـتى يُضيف إليه ـــ وبالمسرح والمسرحية السياسية ـــ أبعاداً أكثر عمقاً وأعظم شفافية . وذلك بالاختيار الدقيق للريبرتوار .

حاول فى إخراجه توفير صنعات مختلفة لإضافة تقنيات جديدة على طابع الإخراج المسرحى الذى كان سائداً فى مسارح ألمانيا . وبالتعاون مع الفنان الرسام چـورچ چـروس GEORGE GROSS استطاع بيسكاتور تحقيق مستوى عال من هذه التقنية يُجسّد أعماق الدرامات الجريئة الـتى كان مسرحـه يضطلـع بهـا . فى مسرحـية (السفينـة التائهـة) يستعمـل الإضاءة PROJECTION والفـانوس السـحرى لعرض الصور لتحديد خشبة المسرح . يضيف جزءاً بالشريط السينمائى ليعكس البيئة والظروف السياسية للدراما . كانت التقنية فى صنعة بيسكاتور تعمل على استنباط المشاعر الإنسانية لدى الممثل ، ولدى المتفرج فى وقت واحد لربط المشتركين جميعاً (بالصيغة السياسية) . انخرط الفنانون فى هذه الصيغة ـــ كلٌ فى حدود مهمته المسرحية ـــ

لإبراز المعالم الرئيسية فى المسرح السياسى . وكان من حسن حظ المسرح أنه كان يعتمد على ممثلين جيدين . " استطعت أن أقدم عروضاً ذات طابع مسرحى جديد يتسم بالرؤيا الواحدة ، الصريحة والواضحة والجدّية ، بعيداً عن الشاعرية والعاطفية (السينتمنتالية SENTIMENTALISM)"(٥)

٥ ـ فن الممثل عند بيسكاتور

كان لابد لمسرح من هذا النوع أن يتعامل مع ممثل يعمل على مستوى الهواية الشديدة وليس الاحتراف . ذلك لأن الهدف الذى أدى إلى إنشاء المسرح السياسى ـ هذه المدرسة التربوية فى السياسة ، التى حددت معالم مسرح بيسكاتور ـ كانت تتطلب أن يعمل الممثل فى دائرة واضحة المعالم ، مفهومة الأحداث ، صريحة المقاصد . وللوصول إلى هذه الأهداف ، كان لابد من طريقة مغايرة لطريقة الممثلين آنذاك . أى وَضْع اليد على طابع معين فى الأداء التمثيلى . إن الطريقة التى يؤدى بها الممثل دوره فى مسرح مايرهولد ، تختلف عن الطريقة التى يؤدى بها فى مسرح تايروف رغم وجود الطريقتين فى بلد واحد ، هو الاتحاد السوفيتى .

والواضح أنه كلما كانت سياسة المسرح واضحة ، كان على الممثل أن يلتزم بهذا الخط ، لمحاولة تجسيده وتعميقه فى رؤوس النظارة . حتى يصبح العرض المسرحى (وحدة) فنية ملتزمة بفكر الدرامى ورؤية المخرج وأداء الممثلين بلا نشاز أو خروج أو انحراف . ومعنى ذلك أن الممثل يلعب دوراً فكرياً إلى جانب دوره التمثيلى الذى يقوم به فى النص . وهذا الدور الفكرى هو الأساس ، وهو ما فى رأسه من أفكار تضئ له الجمل والتعبيرات . غير أن ذلك لا يعنى توجيه الممثل بالعصا ، أو إلغاء شخصيته أو فُرص ابتكاره الذاتية فى مسرح بيسكاتور . لكنه يُقرر أن للممثل شخصيته الذاتية ، وإبداعاته ، وتفسيراته . لكن .. فى حدود الصورة السياسة العامة للمسرح السياسى .

وكان النظام الجاد فى منهج عمل الممثلين هو الطريق إلى تحقيق وجهة النظر هذه . فالممثل يعمل وفق هدف عام وواضح . بعيداً عن الرمز والإيحاء والاقتضاب والاختزال . وهو مُحَمل بالقضايا البروليتارية التى يتوجه بها إلى البروليتاريين من جمهور المسرح السياسى . وهم أغلبية الجماهير كما سبق الإشارة إلى ذلك . لذلك ، فقد نما الممثل فى مسرح بيسكاتور إلى أداء جديد ، يستطيع أن يتعامل به مع ما يدخل على المسرحية أثناء التمثيل من شرائط سينمائية وإعلانات

وصور فانوس سحرى ومقاطع كلمات وشعارات وحكم وأقوال بروليتارية مأثورة . لم يكن الممثل يستطيع أن يُغيّر من شئ داخل العرض . لكنه كان يُخضع نفسه وأداءه لمتطلبات العرض المسرحى على هذه الصورة الفنية التى ابتدعها وعمل بها بيسكاتور فى المسرح السياسى .

٦ - تحويل الكلاسيكيات سياسياً

حاولتْ مدرسة بيسكاتور الفنية إلقاء الضوء على المسرحيات التى تناسب جماهير البروليتاريا هذه الجماهير التى كانت آنذاك فى تعطش إلـى الفكـر السياسـى القادم بخاصة من أعلا خشبة المسـرح ، ومن المنبر التاريخـى الذى ولد مع اليونانيين القدامى . لم تقف الدرامات التاريخية أو الكلاسـيكية عقبة فى سبيل الوصول إلى جوهر ولُب الفكرة السياسية . فقد كان بالإمكان — فى كثير من الأحوال — تسييس النص الدرامى .. شكلاً وتطبيقاً على الأقل .

كـان الألمانـى فريدريك شيللر FRIEDRICH SCHILLER على رأس الدراميين فى المسرح السياسـى بمسرحيـاته الـتى تقـود إلـى شعـار (المسرح منشأة أخلاقية — DIE SCHAUBÜNE ALS EINE MORALISCHE ANSTALT BETRACHTET .) وعلـى قمـة هـذه المسرحيات (الحب والدسيسة A KABALE UND LIEBE ، اللصوص DIE RÄUBER) كانت دراماتـورجية شيللـر أقـرب الـوجوه الدراماتورجية إلى المسرح السياسى . تعرية مجتمع عبر مناظر القصر ، والإقطاع ، والكراهية الـتى تخـرج مـن أنفاسهما ، والحـب ، والانـتقام . حتى بدت اللصوص كإحدى الأوبرات الكبيرة فى نظر بيسكاتور . وفى المسرحية ، كما فى دراما (الحب والدسيسة) خطوط ثورية عارمة .

ثم يخـرج المخـرج الألمانى مسرحية شيكسبير الخالدة (هملت) . يُخرج ليوبولد جاسنر [٦] المسرحيـة ، بمفهوم نقده اللاذع للإقطاعية البروسية PRUSSIAN وللعسكرية MILITARY . (والبُروسـية هـى اللهجة الألمانية المنطوق بها فى بروسيا الحديثة) . يتحدد تفسير بيسكاتور فى منولوج هملت (أكائن أنا أم غير كائن ؟) . تماماً كما يتحدد تفسيره فى (اللصوص) على اعتبار الثورة فى المسرحية ثورة اجتماعية بروليتارية المعنى والصبغة .

يُـثير عـرض جاسنر لدراما (هملت) جدلاً شديداً ، حول إمكانية تحويل الكلاسيكيات سياسـياً . وتوجيه النظر فيها إلى أفكار تعالج بطريقة عصرية وفق احتياجات جماهير البروليتاريا . وبين المعارضين والمؤيدين للفكـرة ، يبرز رأى الدرامى والدراماتورج الألمانى هربرت ياهرنج [٧]

HERBERT JHERING (من مواليد ١٨٨٨ ـــ ؟) مؤيداً لفكرة جاسنر ومُعضداً لفكر بيسكاتور . ومستحسناً عدم التقيد بالإطار المادى للكلاسيكيات ، وتقديم التاريخيات بالملابس العصرية المسرحية المؤسلبة أو الحديثة . وعلى هذه الصورة ظهرت هملت بزى (الفراك) مرة ، وبالملابس العصرية مرة أخرى .

اقتفى بيسكاتور فى مسرحه لتحويل الكلاسيكيات ، أثر فكرة التطوير والتقدم ربطاً بقاعدة التطور . فالتطور قد لمس ومسّ الحياة فى كل أشكالها ومعاملاتها ، وليس المسرح فقط . تنقّل البريد والرسائل قد أصابه التطور ، وأصبح بالطائرات بعد الجمال فى الصحراء والبواخر والسفن الشراعية قبلها عبر البحار . إن العالم قد تغير بسرعة فى طريق التطور وبخاصة بين سنوات ١٨١٤، ١٩١٤ ، أى فى قرن واحد فقط . وتبعت ذلك تطورات عديدة فى مختلف نواحى الحياة والمجتمعات والجيوش والحروب ، والرأسمالية ، واليوم فى البروليتارية العالمية . كما حدثت تطورات فى الأخلاق والسلوك والمعاملات . وكل ذلك كان يُجبر المسرح على الأخذ بمنهج الخروج عن المألوف ، والاتجاه نحو طريق التطور فى منهجه وسياسته وريبرتواره .

" علينا أن نعود فى بطء وتؤدة إلى حياتنا الأولى ومسيرتنا السابقة . وألا ننسى طلقات المدافع . وأن نفعل من تجربتنا حدثاً جديداً . لذا يجب البحث فى الآداب القديمة لاختيار الصالح منها والذى يُتيح لنا فرصة الاقتراب من العصر ومن المستقبل فى آن واحد ـــ بيسكاتور " (٨) .

٧ ـ سياسة المسرح البروليتارى

نظرية المسرح للشعب . يُعتبر مسرح إيرفين بيسكاتور فى مقدمة المسارح التى نادت وتعهدت هذه النظرية ـــ نظرية المسرح للشعب ـــ بالرعاية . كان الهدف من اعتناق واحتضان النظرية ، أن تُفتح القنوات جميعها أمام الشعب لمشاهدة المسرح ، الإطلاع عليه والتأثر بما يُقدم من مسرحيات فوق خشباته . كانت سياسة المسرح ، هى إلقاء الضوء على المشكلات السياسية والانتفاضات الوطنية ، وربطها بالإطار الدرامى الذى يسمح لهذه المشكلات بالصعود درامة للتمثيل على خشبة المسرح . على هذه الفكرة الجريئة صعدت درامات معينة على المسرح السياسى . واستطاع هذا المسرح استغلال المشكلات السياسية لصالحه ، وصالح تنوير الجماهير سياسياً ، وتعبئتها وجدانياً وعاطفياً تجاه البروليتاريا . شاهد الجمهور درامات المؤلفين جورج بخنر

GEORG BÜCHNER (ڤويتسك WOYZECK ، موت دانتون DANTONS TOD) .
ويختر من المؤيدين للثورة الديمقراطية فى المسرح وفى ألمانيا ، والمناهضين لكل صور الإقطاع الألمانى البغيض . واحتضنت سياسة المســرح الــبروليتارى كذلك مسرحيات للألمانى جرهارت هاوبتمان GERHART HAUPTMANN . ودرامــات أخــرى رمــزية وسيريالية أخذت طابع الفكر السياسى فى إعادة الإخراج لها على المسرح (فرانك ڤيديكند FRANK WEDEKIND ١٨٦٤ ــ ١٩٤٢ م) وهو من كُتاب التعبيرية ، وأعمالاً أخــرى للألمانــى كــارل استرنهايم KARL STERNHEIM (١ / ٤ / ١٨٧٨ ــ ٣ / ١١ / ١٩٤٢ م) .

حاول مسرح البروليتار تحديد سياسته فى النقاط التالية :

١ ــ العمل الكبير فى المسرح
٢ ــ الواجب المسرحى ليس شيئاً عادياً ، بل هو صعب وقاس
٣ ــ الهدف المباشر هو السياسة
٤ ــ التدريبات الجادة مستمرة لصالح العرض المسرحى
٥ ــ التحريض من أجل الاستيقاظ للجماهير

خرجــت سياســة المســـرح من لفظة (السياسة) . لإبراز مفاسد هذه السياسة . وذلك بالإفصـــاح فى العلـــن عن الواقع المر . الاستعماريون يعملون جنباً إلى جنب مع المواطنين الوطنيين .

والحرب قد دمّرت الملايين . أعداد جرّارة من المواطنين يعانون من البطالة ، ويتسكّعون فى شـــوارع ألمانيا يمتهنون التّسكّع مهنة لهم . وكان لابد أن تختلف سياسة المسرح عن سياسة كل المسارح العاملة آنذاك فى ألمانيا بصفة عامة ، وفى برلين بصفة خاصة . إن البُعد لمسرح البروليتاريا عن الأهداف التربوية أو الثقافية فى الحياة ، كان بُعداً مقصوداً وابتعاداً متعمداً . حــتى يــتمكن المسرح من بث دعايته السياسية التحريضية للعديد من العمال والكادحين البروليتاريين .

٦ ــ المسرح البروليتارى يخدم ثورية الحركة السياسية

٧ ــ ليس هناك اهتمام كبير بتقليديات كتابة الدراما القديمة وقوانينها . فالقانون الآن فى المسرح ، هو المهارة والحذق فى انتزاع أحاسيس الجماهير مع الثورة

٨ ــ لا يرفض المسرح البروليتارى فى سياسته العلاقات الطيبة مع كل الصداقات الفنية المشروعة

٩ ــ تحديد عمل كل من الممثلين والمخرجين

١٠ ــ الاهــتمام بالمناقشات والندوات ، التى من شأنها توسيع رقعة التفسيرات المختلفة ، وتبادل الآراء لصالح المسرح والبروليتاريا ، وتطوير الجماهير وتسييسها أولاً وأخيراً

١١ ــ رَفْع القيمة الإنسانية للفرد فى المجتمع الألمانى

١٢ ــ محاولــة ربــط الــثقافات العالمية المختلفة بعضها بالبعض ، وبخاصة فن المسرح (وذلك بالعروض خارج ألمانيا)

أدت سياســة المســـرح إلى قيام الحرب الباردة أحياناً ، والساخنة الملتهبة أحياناً أخرى بين مسرح بيســكاتور وبــين المســارح السائدة . حتى أثبت المسرح السياسى نفسه ، بالمسرحيات والريبرتوار المتميِّز .

٨ ـ منهج مدرسة بيسكاتور

ســيطرت على تعاليم بيسكاتور الأفكار الفنية التى اتبعها ، لتلائم مسرحه الجديد سلوكاً وتعاملات . وهى تتلخص فى التالى :

١ ــ تحويل الكلاسيكى والتاريخى والقديم إلى جديد يخضع للفكر السياسى أمر لا غُبار عليه ، طالما أن الأفكار تقدمية وطليعية ، وتفيد جماهير الشعب الألمانى . أى أن ينتهى العرض المسرحى إلى شكل عصرى بعيد عن الصورة الأولى . فالفرق كبير بين فن الرسم وفن النحت ، الذى يــأخذ كــل منهما طريقة فيه إلى المتحف أو صالة العرض بلا تغيير . بينما هو على خشبة المسرح شئ آخر تماماً .

٢ ــ عادة ما يجد فن الدراما وفن كتابة المسرحية والدراماتورجيا بُغيته فى النظريات الدرامية الأولى (أرسطو ، ليسنج ، جوته) . وهذا يُتيح للعصر الحديث أن يناقش هذه النظريات وتطوراتها أو جمودهــا من وجهات نظر حديثة . تماماً كوجهة النظر السياسية مثلاً ، التى يضطلع بها المسرح السياسى .

٣ ــ مســـرح بيسكاتور يرفض اعتبار المخرج خادماً للنص المسرحى . إذ أن النص ــ من وجهة نظـــر مدرســـة بيسكاتور ــ ليس شيئاً مطلقاً أو جامداً يؤدى بالمخرج إلى نظرة واحدة لا جـــدال فـــيها ، أو حتى إلى رأى مطلق . لأن العالم يتجدد من حولنا . والحياة هى الأخرى تتجدد من لحظة إلى أخرى . وكذلك الإخراج ، إنه متجدد ، ويطرأ عليه التعديل والتبديل ساعة الإبداع الفنى ، وأثناء المراحل التى تتم فيها تدريبات المسرحية . والمخرج الناجح هو الـــذى يعرض أمارات وعلامات العصر الذى يعيش فيه . خاصة وأن السياسة تلعب دوراً هاماً فى عصرنا هذا وتدخل فى حياة كل صغيرة وكبيرة ، وتؤثر بطريقة مباشرة وغير مباشرة على سلوك الفرد فى المجتمع .

٤ ــ كما أن لنظرة المتفرج هو الآخر ، اهتماماتها الخاصة فى مسرح بيسكاتور . لا يكفى أن يكون المـــتفرج شـــاهداً للعرض ، بقدر ما يجب أن يكون شاهداً على العصر . ليأخذ من العرض المســـرحى وجهة نظر ، بل موقفاً من المواقف كالإدانة أو السخط أو التحريض أو الثورة . ومن هنا تتكشف العلاقة النفسية بين مسرح بيسكاتور والجمهور المشاهد .

٥ ــ لا تقـــبل المدرسة المطلق فى الأشياء أو الآراء أو التعبير الفنى العام . فالعقل موجود فى رأس الإنسان . ومن ثَمّ فالتفكير مباح لكل ذى عقل ، للوصول إلى التفصيلات الدقيقة وخلفيات الأفكار .

٦ ــ تعترف المدرسة البيسكاتورية بجهود المسرح على مر العصور . وبمحاولاته الدائمة للارتباط بالشـــعوب ، وبخاصـــة فى فترات ازدهاره وحين ينهض المسرح ، ويرتبط بمشاكل العصر الاقتصـــادية ، فهو ينشط فى إزاحة الستار عن الحقيقة ، ليكشفها للكادحين الذين يرزحون تحت الأعباء والقهر . وذلك بدرامات ومشاهد وممثلين تبلور صوراً شتى لقوى الاستعمار ، ولعصابات السلب والنهب ، ولمآسى الحروب وويلاتها . يسعى المسرح بكل جهده ، وبكل مـــا وســـعه من وسائل الاقناع بالفن ، إلى تسليم البروليتاريين هذه الحقائق ، وإلى تحويل وتحـــريك جماهيره عن مناطق التجمد والخداع والغش وقبول الأمر الواقع إلى مناطق ثورية أخرى . وهو ما يسميه بيسكاتور بـــ (عملية التنوير) . ليصبح المسرح كله بممثليه وفنانيه وفنييه وجمهوره أداة تنوير للشعب .

٧ — والنتيجة الأخيرة تتمركز فى السؤال التالى .. حرب أم ثورة ؟

٩ - تطور المسرح البروليتارى

يســـير المســـرح البروليتارى وفق الخطة المرسومة له تجاه التقدم والتطور . تنفعل الجماهير الشـــعبية والعمالية بالمسرح . وترسخ عروضه فى أذهان الجماهير ، التى كان واضحاً أنها انفعلت بالقضايا السياسية والثورية التى مسّتها فى كثير الدرامات التى صعدت على المسرح . ويدفع هذا النجاح بيسكاتور إلى الدخول فى تجربة الاستوديو ، كمعمل مسرحى مُوجّه ومُرشد للكُتّاب الجدد لتربية جيل ثان من الدراميين الثوريين . حيث يواجه الدرامى رجال الدراماتورجيا المسلحين فكرياً بالعلوم الدرامية ، وسياسياً بالتسييس والتوجيه . ليكتشف الشبان والبادئون والدراميون أخطاءهم الأدبية والدرامية والفنية والسياسية كذلك . كان بيسكاتور يجتمع فى الأستوديو بالدرامى والعامل والممثل ليتابع جلسات التدريب الرسمية على مستوى البحث والمعملية المسرحية . هذا الالتجاء إلى فكـــرة الاستوديو ، بعد معمل ستانسلافسكى فى الاتحاد السوڤيتى ، يشير إلى الجدية التى أخذ بها بيسكاتور الأمور فى المسرح الألمانى . كما يؤكد أن الطريق العلمى فى الفن ، هو أقصر الطرق — وأقواها كذلك — للوصول إلى الأهداف المقررة أو المخصصة . كان استوديو بيسكاتور هو المكان الدافـــئ الذى يستمتع فيه الفنانون والفنيون بالفكر الكبير وبوسائل التقنية التى تتعرض للتجريب والاختبار . والتجريب أداة فعالة فى عجلة التطور فى كل العلوم والفنون ، وحتى العلوم الإنسانية التى يختلف فيها التجريب اختلافاً كبيراً عن العلوم الطبيعية (المعروف أن التجريب بدأ منذ تجارب جاليليو وكبلر فى العلوم الطبيعية) .

يســـتهل الاستوديو أعماله الفنية ليلة ١٦ أكتوبر من عام ١٩٢٧ م بكلمة افتتاح وتعريف بمنهج العمل الفنى من بيسكاتور . حددت طريقة العمل والأهداف على الصورة التالية :

١ — إعداد كل العاملين فى المسرح علمياً ومهنياً

٢ — إعداد الإنسان الممثل تربوياً وسياسياً وفنياً

٣ — مولد التجارب الخاصة بالأداء التمثيلى وفن الممثل

٤ — مولد التجارب الخاصة بالدراما والآداب المسرحية

٥ ــ مولد التجارب الخاصة بالشئون السياسية ، والتكهن بها (كنظام المراقبين السياسيين في العصر الحديث)

٦ ــ مولد التجارب الخاصة بتنفيذ ونجاح الدعاية السياسية

* * *

وسط مرحلة التطور هذه يُخرج بيسكاتور تجربة ساتيرية ملحمية بعنوان (مغامرات الجندى شــڤايك ــ كتبها مؤلفها ياروشلاڤ هاشك JAROSLAV HAŠEK فى الفترة من ١٩٢٠ إلى ١٩٢٣ م كقصة فى البداية تحت اسم (مغامرات جندى فى الحرب العالمية الثانية)

OSUDY DOBRÉHO VOJAKA ŠVEJKA ZA SVĂTOVÉ VÁLKY

تركــت الحــرب العالمــية آثاراً عميقة على نفوس الفنانين العاملين بالمسرح وهو ما حمّس بيسكاتور للتمسك بالخط السياســى المناهض للحروب فى كل أعمال مسرحه السياسى . ودراما (مغامرات الجندى شڤايك) مُثلت فى أغلب مسارح العالم غربية رأسمالية وشرقية اشتراكية وعربية . فى ألمانيا صاحب تمثيلها إجراء ثورة على خشبة المسرح ، ليساعد المعمار والتقنية شخصية البطل الجندى شڤايك على التنقل معه فى جميع تحركاته القلقة والسريعة ، داخل شكل ساتيرى يُغلّف كل العــرض المســـرحى . ونفس الثورية تمت عند إعداد النص من القصة الأصلية التى كُتبت بها إلى مسرحية ، تسخر بشدة من الحروب ونتائجها الساخرة والمضحكة إلى حد غير معقول وتافه وردئ لــتعم هـــذه السخرية على رأس مُدبّرى الحروب ومشعليها . ولتكون هذه السخرية مميتة وحادة لتــتعادل درجة السخرية ، مع لحظات البطل شڤايك وهو يتلمس الهواء من حوله فى نهاية العرض المسرحى .

أُعيدت المسرحية عام ١٩٢٩ ، ثم عامى ١٩٣٧ ، ١٩٤٢ م وأثارت ضجة عنيفة ، الأمر الذى أدى إلى وقف عرضها فى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٤٢ م .

لكن بيسكاتور يمضى فى سياسته ــ وهو لا يزال فى ألمانيا قبل هجرته مؤخراً إلى أمريكا ــ فـــيقّدم مسرحه دراما (الحرب والسلام ــ ليوتولستوى VOJNA I MIRT) التى تُصيب هى الأخـــرى نجاحاً منقطع النظير وسط الشعب الألمانى ، بإعداد درامى لألفريد نيومان ALFRED

NEUMANN . فى عـــام ١٩٣٩ يغادر بيسكاتور ألمانيا بحراً إلى الولايات المتحدة الأمريكية مع فرانز ويريفيل FRANZ WERFEL ، والتر ماهرنج WALTER MEHRING ، فريتز فون أونـــرو FRITZ VON UNRUH ، والأخير بقى فى فرنسا فى الطريق ، ولم يتابع ســيره إلـــى أمريكا .

يجـــد بيســـكاتور عملاً فى المدرسة العليا للبحوث الاجتماعية NEW SCHOOL FOR SOCIAL RESEARCH .

وباقـــتراح منه يفتتح بالمدرسة قسماً خاصاً للأبحاث المسرحية يُطلق عليه DRAMATIC WORKSHOP (المعمل المسرحى) ، لم يكن هناك إقبال على الدراسة فى البداية . وسرعان ما نظـــم بيسكاتور الاستوديو المسرحى من داخل القسم ، وقدّم دراما شيكسبير (الملك لير) ضمن العروض المسرحية الأولى للأستوديو ، ونما قسم الأبحاث المسرحية . انضم إليه الجنود الذين سُرّحوا من الجيش والهواة . وحصل الاستوديو على دارين مسرحيتين لعرض أعماله . المسرح الأول يتسع لثلاثمائة متفرج باسم PRESIDENT THEATRE (مسرح الـــرئيس) ، والمسرح الثانى أكثر اتســـاعاً . إذ يتسع لألف متفرج ، فوق مسرح اليهود ، عمل المسرح تحت اسم ROOFTOP THEATRE (مسرح السقف) . فى هذين المسرحين قدم بيسكاتور مسرحيات (مريض بالوهم — موليير ، الملك لير — شيكسبير ، الكترا الأمريكية — أونيل ، سلطان الظلام — ليوتو لستوى ، الأرستقراطيون — بوجوجين) . ثم قدم أعظم نجاح حققه الاستوديو فى مسرحية (الذباب — جان بول سارتر) .

لا يهـــدأ بيسكاتور إلا قليلاً . فسرعان ما يُعد دورة طويلة الأمد لكُتاب الدراما ، بمعاونة فريق من أساتذة الأدب المسرحـــى فـــى الجامعـــات الأمريكيـــة . ويطلب جون جاسنر JOHN GASSNER الدراماتورج الأول لمسرح جيلد GUILDTHEATRG فى ذلك الوقت ، للعمل رئيساً لقسم كتابة الدراما والمسرحيـــة PLAYWRITE DEPARTMENT ، ويقبل جـــاسنر الوظيفة والتعاون العلمى فى المسرح . درس بهذا القسم آرثر ميللر ، تينيسى ليامز . كان الهدف فى التطبيق ، هو إقامة علاقة فنية بين المؤلفين الدارسين وبين الممثلين الذين يؤدون أدوار مسرحياتهم وشخصياتهم فى عروض الأستوديو . ثم أنشأ بيسكاتور فى نيويورك بعد ذلك دورة أخرى تحت اسم

(المسرحية الجديدة NEW PLAY) وفيها يُجرب الكُتاب الجدد دراماقم فى الدورة قبل عرضها على المسرح ، لتعديلها ، ومناقشتها ، واقتراح تعديلاتها . كانت هذه التجارب المعملية التى أنشأها بيسكاتور جديدة على كل بلاد أوروبا ، باستثناء الاتحاد السوفيتى .

وعــندما نمــت الأقســام والدورات العلمية ، كان ذلك يعنى تقصيراً إلى حد ما فى عمل المسرحية .ثم جاءت الضرائب ومشاكساقا . ونقلت (أوف برودواى) OFF BROADWAY فكــرة الــدورات على مسارحها تقليداً أعمى . وأنشأ المسرح الحى دورة دراسية على نفس نمط بيسكاتور بقيادة يوديت مالينا JUDITH MALINA وغيرها من طلاب بيسكاتور نفسه . حتى وصـــل الأمر إلى شُبهة المكارثية . فقرر بيسكاتور الذهاب من أمريكا ، بعد أن كان قد اطمأن إلى سير المؤسسات التعليمية الفنية التى أنشأها ورعاها فى أيد أمينة .

* * *

يصل بيسكاتور إلى بلده ألمانيا فى عام ١٩٥١ م كان كل شئ قد تغير فى الحياة المسرحية . لم تكــن هــناك رغبة ملحة لدى الجماهير تجاه درامات العالم الفرنسية أو الإنجليزية أو الأمريكية . انغــلاق مسرحى تام . ليست هناك مسارح خاصة . إنعدمت كل التجارب المسرحية التى كانت تعطــى أملاً فى التطور المسرحى عبر التجريب وإعطاء فرص الحياة للتجديد والأفكار غير المألوفة مســرحياً . الاستوديوهات المسرحية الــتى تحتــل بدرونــات تحت الأرض ، لا تجد لها إقبالاً من الجمــاهير . اختفت محاولات راينهاردت ، ولا تعويض أو بديل للمسارح الخاصة أو عروضها . التفكير فى مسرح سياسى ، هو عمل من رابع المستحيلات ، إلا من بعض دقائق فى عروض مسارح وقاعات (الكاباريه) .

وإذن ، فقد آثر الرجل الصمت والسكوت . ملتزماً بنظرية (فن الترقب) فى هدوء وراحة بال ، حتى يقضى الله أمراً كان مفعولاً .

إن الفــن المسرحى بعد الحرب العالمية الثانية قد تغير تماماً . وكأنه أضحى مجرداً أبستراكتيا ABSTRACT . لقــد فقــد الفن قوته التعبيرية . وحاد عن الصدق ، ولم يكن له نفس الهدف القوى الذى استمات من أجله كل العاملين فى المسرح ، وبخاصة أثناء الحرب العالمية الثانية .

أهم أعمال بيسكاتور فى الإخراج بعد عودته إلى وطنه فى ألمانيا الاتحادية

١٩٥٥ م — إخراج مسرحية (ريكويم لراهبة REQUIEM FOR A NUN) تأليف وليم فوكنر WILLIAM FAULKNER (٢٥ / ٩ / ١٨٩٧ ـ ٦/٧/١٩٦٢) على مسرح SCHLOSSPARKTHEATER برلين .

١٩٥٥ — إخراج مسرحية (الحرب والسلام) تأليف ليو تولستوى LEV TOLSZTOJ (٩ / ٩ / ١٨٢٨ ـ ٢٠ / ١١ / ١٩١٠ م) علـــى مســـرح SCHILLERTHEATER برلين .

١٩٥٦ م — إخراج مسرحية (ناتان الحكيم) NATHAN DER WEISE تأليف جوتهلد أفرايــم ليسنج GOTTHOLD APHRAIM LESSING علـــى مســـرح SCHILLERTHEATER برلين .

١٩٥٦ — إخـــراج مسرحيـــة مـــوت دانتـــون DANTONS TOD تأليف جورج بخنر GEORG BÜCHNER على مسرح SCHILLERTHEATER برلين .

١٩٥٧ — إخـــراج مسرحية (اللصوص) DIE RÄUBER تأليف فريدريـــك شيللـــر FRIEDRICH SCHILLER عـــلى المسرح الصغير KLEINS HAUS فى ما نهايم MANNHEIM .

١٩٥٩ — إخـــراج مسرحيـــة (كانتاتا جوتنج GÖTTING CANTATA تأليف جنتر وايـــزنبـــورن[٩] GÜNTHER WEISENBORN (١٠ / ٧ / ١٩٠٢ ـ ٢٦ / ٣ / ١٩٦٩ م) . على المسرح الصغير KLEINES HAUS . ما نهايم .

١٩٥٩ — إخـــراج مســـرحية بيدرمان ومشعلو الحرائق BIDERMANN UND DIE BRANDSTIFTER تأليـــف مـــاكـــس فـــريـــش MAX FRISCH (١٥ / ٥ / ١٩١١ ـ ؟ / ١٩٨٣ م) علـــى المسرح الصغير KLEINES HAUS . مانهايم .

١٩٦٠	إخراج مسرحية سجناء ألطونا LES SÉQUESTRÉS D'ALTONA تأليف چـان بـول سارتر JEAN - PAUL SARTRE على مسرح BÜHNEN DER STADT . إسّن . ESSEN
١٩٦٢	إخـراج عـرض (حـديث الفارّين) تأليف برتـولت برخت BERTOL BRECHT عـلى مسـرح WERKRAUMTHEATER . ميونـيخ MÜNCHEN .
١٩٦٢	إخراج مسرحية أتريدا ATRIDA تأليف جرهارت هاوبتمان GERHART HAUPTMANN علـى مسـرح HAUS DER FREIEN VOLKSBÜHNE .
١٩٦٣	إخـراج مسـرحية الحـاكم DER STELLVERTRETER تأليف رولف هوشوت ROLF HOCHHUTH (من مواليد ١ / ٤ / ١٩٣١ م) . على مسرح TEATER AM KURFÜRSTENDAMM .

والتر فلزنشتاين WALTER FELSENSTEIN

(٣٠ / ٥ / ١٩٠١ـ ؟ ١٩٧م)

من مواليد فينا . مخرج ألماني حائز على جائزة الدولة . بدأ حياته الفنية عام ١٩٢٣ كممثل مســـرحى . ثم انـــتقل إلى الإخراج بدءاً من عام ١٩٢٧ يخرج أوبرات عالمية إلى جانب الإخراج المســـرحى فى مسارح سويسرا والمدن الألمانية الكبيرة (بازل BASEL ، زيوريخ ZÜRICH ، كولونيا KÖLN ، برلين BERLIN) .

يـــبذل جهوداً فنية فى تطوير المسرح الموسيقـــى الواقعـــى المعاصر . وهى هذه الجهود التى اعتنقتها أغلب مسارح العالم فى إخراج الدرامات الموسيقية فى العصر الحديث . يُعيّن عام ١٩٤٧ م مديراً لمسرح KOMISCHE OPER فى برلين الديمقراطية .

أهم أعماله الإخراجية :

— أوبرا الناى الساحر — موزارت MOZART

— أوبرا ترافياتا — ڤردى VERDI

— أوبرا عطيل — ڤردى

— أوبرا حكايات هوفمان — أوفنباخ OFFENBACH

— أوبرا الخطيبة المباعة — سميتانا SMETANA

— كتب بالاشتراك مع الألمانى سيجفريـــد مالينجر SIEGFRIED MELCHINGER (المسرح الموسيقى — MUSIKTHEATER) عام ١٩٦١ م .

أولاً : الأصل فى المسرحية الغنائية الموسيقية

يتجه المسرح الدرامى المعاصر اتجاها مباشراً هذه الأيام — ومنذ عدة سنوات مضت — نحو العروض التى تحتوى على الموسيقى والغناء . والملاحظ أن هذه الموجة فى بلادنا العربية ومسارحنا ، تجتاح مسارح العالم ، وكأننا على موعد معها . من الطبيعى أن الدراميين المؤلفين يشتركون فى هذه الظاهرة ، وذلك بالفُرص التى يُتيحونها للموسيقى وللتعابير اللحنية للدخول فى درامات وعروض

العصر . كما أن الصحافة والنقد ينقلان بما يكتبانه كل ما يطرأ من تجديدات على الدراما المعاصرة ويفردان لتداخل الموسيقى مع الدراما الحديثة مساحات عريضة . انتقلت هذه الظاهرة ، أو البدعة حديثاً إلى المسرح المصرى . حينما اهتمت بعض المسارح بإلقاء الثقل فى دراماها على الجانب الموسيقى أداء وعزفاً وغناءً . فلحنّت أغان تخللت العرض المسرحى . ودخلت فى المشاهد الكوميدية فى أغلب الأحيان . كما أكسبت الحوار الدرامى أحياناً نوعاً من التطريب ، لا هو باللحن ولا هو بالنثر الدرامى . ونشاهد على الساحة العالمية للمسرح تجارب درامية موسيقية من نفس النوع ، برخت ودراماته (جان دارك المذابح ، أوبرا الثلاث بنسات DIE DREIGROSCHENOPER ، لوكللوس DAS VERHÖR DES LUKULLUS ، الإنسان الطيب من ستشوان DER GUTE MENSCH VON SEZUAN) . وفى أعمال بيتر فايس (مارا ـــ صاد MARAT - SADE) ، وفى (سندباد) عند شوقى خميس ، كل هذه الأعمال تشير إلى ظاهرة المسرح الموسيقى ، أو الدراما الموسيقية ، أو الدراما الغنائية . سمّها كما تشاء ، فلم يستقر أحد بعد على تسمية دقيقة بعد . إن كل هذه التسميات لتدل على عدم وجود التكيف النوعى المحدد والسليم من وجهة نظر علم الدراما ، لتسمية واحدة محددة .

إذن . هذا المسرح لا يزال يبحث فى مشكلات درامية قابلته ، أو هى لا تزال فى طريقه . نتيجة ولادته بلا جذور درامية معروفة . وإذا كان الجمهور قد أقبل على هذا النوع الدرامى الموسيقى فى مكان ما ، ولم يقبل عليه فى مكان آخر ، فإن القضية هنا لا تخصنا فى هذا المقام .

المسرحية الغنائية ـــ إذا سمح التعبير بذلك ـــ إذن بعيدة عن فن الأوبرا . كما هى بعيدة كذلك عن مسرح الأوبريت . والمسرحية الغنائية ليست هى القُودفيل VAUDVILLE الموسيقية الخفيفة الباسمة . إذن ما هى على وجه التحديد ؟

إنها نوع من مسرح غنائى يقدم غنائية درامية على خشبة مسرح . وإذن فالبحث فى هذا النوع أمر يمكن أن يستهوى الباحثين فى أصول الأداء التمثيلى فى مثل هذا النوع . وكذا أسلوب الأداء بالغناء ، والعزف الموسيقى .

يستعرض لهذه الأبحاث والتر فلزنشتاين ، أحد المخرجين الألمان الذين تأثروا بمنهج برخت الدرامى الموسيقى . وبينما يستعمل برخت مواصفاته الموسيقية فى الدراما والنثر ، فإن فلزنشتاين

يستعمل نفس المواصفات فى الأوبرا والغناء والمسرحية الغنائية . وبينما يرى برخت أن الموسيقى يجب أن تحتل مكاناً مُعيناً ، يُحدده هو ككاتب درامى أولاً قبل أن يكون مخرجاً ، لتقول شيئاً وتعبيراً موسيقياً فى ميدان الأحداث ، لأنها بذلك تُطور تطويراً فعلياً من الحدث عن طريق الموسيقى . بينما يرى برخت ذلك ، فإن فلزنشتاين يفعل العكس فى الأوبرا . بمعنى أنه يُعيد إلى الأوبرا فى لحظات معينة الحوار والدراما والتمثيل بكل ما تحمله من بدائيات قديمة . على ما تقدم ، فإن المسرحية الغنائية أو الموسيقية التى تزخر بموسيقى العصر هذه الأيام ، تستمد كيانها تاريخياً وفلسفياً (واسطاطيقياً) جماليا من المنطلق الأول . الذى إذا أردنا معه الدخول إلى تحليل الظاهرة المعاصرة فى تدخّل الموسيقى مع الدرما أو إلى جانبها ، فإن من الأوفق علينا أن نعود إلى الأصول ، وإلى القواعد الأولى .

تعرّض برخت نفسه للنقد والهجوم بسبب هذه الغنائية فى دراماته ، وبسبب إدخاله الموسيقى فى الدراما ، واستعماله لعناصر فنون مستقلة أخرى ، كانت حديثة فى زمن إضافتها . على اعتبار أن أغانيه كانت تقطع وتضّر بالتسلسل الدرامى ، حتى وإن استعمل أغانيه وموسيقاه فى عروض ملحمية تقضى القواعد فيها بعدم اندماج الممثلين وإلغاء المعايشة الفنية بين الممثل والجماهير والقضاء على الإيهام . لكننا نرى أن نفس النقد يتعرض له والتر فلزنشتاين ، على اعتبار أنه عطّل من تلقائية الانطلاق فى الأوبرا ، بإدخاله عناصر حوارية أفقدت الموقف تصنيفه الفنى (على حد قول نقاده) . لقد قررت بعض الآراء الأمينة فى النقد ، أن مسرح برخت بغنائياته وأغانيه ليس مسرحاً نثرياً . كما أن مسرح فلزنشتاين بغنائياته وأغانيه ليس مسرحاً أوبرالياً .

لكن الحقيقة تبقى فى الاعتراف بمسرح كل منهما . لكن مسرح كلُ منهما يُريد أن يقدم شيئاً .. وهذا الشئ لا هو بالدراما ولا هو بالأوبرا . لعله المسرح الموسيقى الذى يقدم المسرحية الغنائية نوعاً جديداً مولوداً على خشبة المسرح العصرى .

ثانياً : المسرح الموسيقى عند فلزنشتاين

تلعب الأوبرا فى كل عواصم العالم دوراً فنياً غنائياً ، إلى جانب دور فنون التمثيل فى المسرح ، ولا تقف فنون التمثيل عند (التمثيل) بمعناه الحرفى . لكن المقصود هنا هو الثقافة بجميع فروعها فى الآداب والفنون . فن الأوبرا ـــ مثل بقية الفنون ـــ يُمكنه تقديم الفن الملتزم الصعب

(أوبـــرات ڤاجـــنر) كمـــا يمكنه تقديم الأوبرا الخفيفة الـــتى تـــرتبط بأذهـــان الجماهير فكرياً وموسيقياً (الأوبرا بوڤا BUFFA) وأعمال خاتشادوريـــان . والنـــوع الثانى يمكن استقباله من الجماهير واستيعابه فى سهولة . انتشرت أيضاً بعض الألحان الموسيقية من أغانى برخت . لكن تبقى الحقـــيقة الفنـــية العالية فى أوبرات كبيرة كتبها موسيقيون كبار ودراميون أيضاً داخل تخصصهم الموســـيقى مثل (فردى ، بيتهوڤن ، موزارت) رغم الأوبرا الوحيدة التى كتبها بيتهوڤن .. أوبرا فيدليُو FIDELIO .

لكـــن .. هل من الضرورى أن يكون البطل فى المسرح الموسيقى مغنياً أو ممثلاً ، وسط هذا التحديد لمهام الأوبرا ؟

إن المسرح الموسيقى ـــ حتى يومنا هذا ـــ لا يستطيع أن يقدم إجابة دقيقة على هذا السؤال لكن كثرة الاستعمال لكلمة (المبالغة) وبدون أسباب ، يجعل الأمر غير مفهوم . فالغناء والمبالغة فى هـــذا الغناء مطلوبة لو كان البطل ممثلاً . والمبالغة فى التمثيل مطلوبة هى الأخرى ، لو كان البطل مغنياً .

لا يكفى أن نذكر أو نُردد كلمة المبالغة إذا أردنا استعمال لفظ مهذب . ولكن .. هل يكفى أن يلقـــى المخرج بملاحظاته ليتم كل شئ ؟ أنا لا أعتقد بذلك . فالمغنى فى الأوبرا يكون صوته هو مطلـــب الجمهـــور الأول . ولا يهتم هذا الجمهور فى العادة أن تجرى الأحداث أو لا تجرى . فهو عادة لا يلتفت إليها كثيراً . كما لا يُثيره الديكور أيضاً ، رغم أن مغنى الأوبرا يتحرك دوماً داخل هـــذا الديكـــور . فكل هذه الأشياء لا تُلفت نظره . فى كثير من الأحوال ينسى الجمهور مشاهد الأوبرا ذاتها . ولا يتذكر ماذا كان يرتدى البطل أو ماذا ارتدت البطلة من ملابس تاريخية .

مـــن المعروف أن الأوبرا ـــ حتى فى شكلها الموسيقى والغنائى ـــ تُكوّن تكويناً درامياً ما فى ذلـــك شك . لكن .. هل يضع المغنى الأوبرالى هذا التصور فى مخيلته ؟ بالطبع لا . لأن المغنى حين يلـــبس (الفـــراك) أو ملابس السهرة السوداء فى دور نبيل من النبلاء ، وحين يضع على وجهه المساحيق وألوان التنكر (الماكياج) فإنه يعتقد أن هذه الألوان وهذه التصرفات من مهمات العمل فى المســـرح ، لوقوفـــه تحـــت أضواء مصادر النور وعاكساته . على ذلك فإن المغنى الذى يُحس بالإحساس الدرامى لموقفه الغنائى على المسرح ، يكون أفضل بكثير من زميله الذى يفتقد مثل هذا

الإحساس . لأن الأول يترجم ما يُلقيه من أغان إلى تكوين تأثيرى . بينما الثانى لا يهمه غير حلاوة الصـــوت عنـــده ، وجلجلتـــه فـــى صالة الجمهور ، حتى ولو كان خالٍ من التعبير أو الإحساس الداخلى .

أضف إلى ذلك نقطة ارتكاز أمام المغنى فى الأوبرا أو فى المسرح الموسيقى . المغنى فى الأوبرا يكاد يكون عبداً لقائد الأوركسترا السيمفونى (العامل مع الأوبرا) بالنسبة لتحركاته الموسيقية ، ومطلع البدايات الغنائية ، بل ومقاطعها الوسطية . وهو ما يتفق عليه المخرج الأوبرالـــى وقـــائد الأوركسترا قبل وأثناء التدريبات على الأوبرا ، بما يحقق تصور المخرج وتنفيذ وجهة النظر عنده . وما ينفّذ طبقاً لتقنية الموسيقى والغناء .

يعـــتمد الجميع فى الأوبرا اعتماداً كلياً على قائد الأوركسترا ، أولاً وأخيراً . ثم بعد ذلك على توجيهات المخرج ثانياً . وبين تعاليم القائد وتعاليم المخرج تنتج المشكلات الفنية التى عادة ما يحـــلها ويتغلب عليهـــا المغنـــون والممثلون والموسيقيون والمشتركون فى العرض الأوبرالى . هذه المشـــكلات عـــادة مـــا تنشـــأ لطبيعة ازدواجية التنفيذ بين قائد الأوركسترا والقائد العام مخرج المســـرحية . كما تنتج كذلك إذا لم يكن المخرج دارساً ومتفهماً لطبيعة العمل الموسيقى فى العمل الأوبرالى أو الموسيقى ، أو عدم استيعاب قائد الأوركسترا للمحتوى الأوبرالى أو الفهرس الدرامى للأوبـــرا . والممثل المغنى تبعاً لهذه الأخطاء أو بعضها ، يفقد التحديد الدرامى الدقيق فى مثل هذه المواقف لأنه حينئذ يكون ممثلاً موزعاً بين القائد والمخرج .

من القضايا الهامة فى إخراج الأوبرا فى المسرح المعاصر بصفة عامة ، أن المخرجين أحياناً ما يتفردون بالموقف على خشبة المسرح ، ويعكسون آراءهم الشخصية وذواتهم ، بدلاً من السير وراء وخلـــف متطلبات الأحداث المسرحية والغنائية . هذا موقف سئ ، ويعكس أخطاراً تضر بالعمل الفنى الموسيقى . وأهم هذه الأخطار ، أنهم (أقصد المخرجين) يُقيدّون الشخصيات الأوبرالية أو الموسيقية تقييداً مربوطاً بذات المخرج ، ومنفصلاً عن علاقته بالشخصية أداءً تمثيلياً أو غناءً . وهو مـــا يُقيم شبه سور حديدى بين الممثل والمغنى ومناطق عمله وأحوال إبداعاته . ولذلك يظهر على المسرح كالعروسة الخشبية سواء بسواء ، يُنفذ دكتاتورية المخرج فى غير فهم أو انتماء إلى المنطق . وكـــلما كـــان قائداً الأوركسترا على درجة عالية من الوعى والعلوم والفنون ، قلّت معاكسات

الإخراج فى الأوبرا والموسيقيات . لأن قائد الأوركسترا الذى يستعمل العرض الأوبرالى صورة من الغـــناء والموسيقى ، ويعتبر العرض كذلك فقط (غناء + موسيقى) ، وهذا صحيح أيضاً ، هذا القـــائد يستعمل أصوات مغنييه مثل مُكبّر الصوت الذى يعلو ويصدح صوتاً عالياً قوياً ، ويُنحّى الدرامـــا جانباً ، أى يستعمل الموسيقى والغناء فى انفصال عن تأثيرية الدراما . مثل هذا الانفصال الروحى لا يؤدى إلى عرض سليم فى النهاية . فنستمع إلى الموسيقى وإلى الغناء ، ولكن بلا تأثيرات درامـــية نفّاذة . فسماع صوت يصدر عن آلة الكمان أو الأُوبوا ، سواء كان هذا الصوت صوت ســـوابرانو أو تينور TENOR و SOPRANO ، وبدون تفهّم الموقف الدرامى ، لا يفيد درامية الأحداث ، وتبقى الصورة الفنية على المسرح فى حالة (تخلخل) ، غـــير ثـــابت . إن مـــن أهم الأهمـــيات لقائد الأوركسترا السيمفونى فى الأوبرا والمسرح الموسيقـــى ، أن يكـــون علـــى علم بـــالأحداث الدرامـــية ، وأن يُنبّه طاقمه الموسيقى بمعانى وأحاسيس هذه الأحداث ، لتوظيف هذا الحشد الكبير من الفنانين الموسيقيين لخدمة الشكل الدرامى الغنائى والموسيقى الذى يعنى فى النهاية نجاح عرض أوبرالى .

إن فلزنشـــتاين يقف على طرف النقيض مع المخرجين الذين (يطبعون) ممثليهم أو مغنييهم بالطـــبعة الإخراجية . إن المغنى أو الممثل نجاحه فى أن يكون ـــ داخل العرض ـــ وسيلة إلى غاية ، وســـيلة للتعبير الحى النشط الذكى ، وغاية لنقل مفهوم الإخراج وتصوّر المخرج ودرامية العرض نفســـه . يعود هذا الاختلاف بين فلزنشتاين وبين المخرجين ، إلى أن الجمهور يريد أن يرى ذات الممثل وهى نابعة من إحساسه وسلوكه طبيعياً مناسباً ومتناغماً مع حركته ، أو خطوته على خشبة المسرح ، وفى عناق دقيق مع الغناء ، إيقاعاً صورةً ومعنى . وفى بُعد كل البُعد عن التقليد المُضر ، حـــتى يكون الفن إبداعاً حقيقياً ، وليس نسخة رديئة منقولة عن أى شخص مهماً كانت مهمته فى المسرح ، وبطريقة الكربون .

أمـــام هذه الطبيعة الخاصة بالفنون الموسيقية على خشبة المسرح ، وبالتنسيق مع الدراما . كيف يكون موقف الممثل المغنى من التطبيق ؟

ثم ، ما هى أسس العلاقة بينه وبين المخرج من ناحية ؟ وبينه وبين قائد الأوركسترا من ناحية أخرى ؟

إذا استمع إنسان لمقطوعة موسيقية من اسطوانة ، فإن الموسيقى تُدخل الانشراح على قلبه ، أو التسلية ، أو لذة الطرب . لكن يبقى فى النهاية سحر العلاقة بين المستمع وخشبة المسرح مفقود لا محالة . وليس معنى ذلك أن الصراع يجب أن يكون موجوداً قائماً بين الخشبة والصالة . بل إن الأمر ليبدو أيسر من ذلك إلى حد بعيد . لأن هذا السحر يمتد — وجدانياً — إلى خلفيات الأمور التى لا تظهر ، والتى لا يمكن رؤيتها رؤيا العين باعتبارها أشكالاً ذاتية تُحس . وأقصد بالخلفيات هذا الاستعداد وهذا الإحساس بالاضطراب ، وكل جزئيات التكوين النفسى الذى يضع أسس العلاقة للمغنى على خشبة المسرح ، ويجعلها قمة رفيعة ، تختلف اختلافاً كبيراً عن نفس المغنى داخل استوديو من استوديوهات الإذاعة أو داخل مكان أصم .

كل هذه الصور الحسية والفكرية والفنية الابتكارية ، علامة لا تقبل الشك على العلاقة بين المغنى بمخرج الأوبرا أو المسرحية الموسيقية ، الرجل الذى يُنفذ الإخراج الأوبرالى على خشبة المسرح فى سمو وارتفاع . إن أوبرا (المطبخ) .. وكذا الأوبرات الخفيفة ، هى أيضاً فى حاجة إلى هذه العلاقة الفنية الرفيعة بين المخرج والموسيقى ، وقائد الأوركسترا والدراما .

من الواجب الإشارة بأن الأوبرا فى أماكن غير القارة الأوروبية أحياناً ما تختلف فى إخراجها عن العُرف والقاعدة المعروفة فى الإخراج الأوبرالى . فالأوبرا الصينية تشتمل عروضها على ألوان عديدة من الفن والأدب الدرامى ، قد يزيد عددها على ثمانين نوعاً . وهى أنواع قديمة يصعب الحصول أحياناً على مصادرها الأدبية الأولى ، والتى تعود أحياناً إلى الألف عام أو أقل قليلاً . إضافة إلى أن الأصول مختلفة عن الأصول والقواعد الأوروبية ، والتقاليد مختلفة ، وأصول الموسيقى والتعابير مختلفة هى الأخرى . ومن هنا فإنه ليس بوسعنا تطبيق قواعد الأوبرا فى أوروبا على قواعدها فى آسيا أو أفريقيا . هناك فى الصين يمكن أن يلعب الممثل أو المغنى دور (المرأة) مثلاً . وما هو غير مألوف أو مستحيل فى أوروبا ، أو أن تُمثل الأوبرا بلا أية مناظر أو ديكورات . والموضوعات هناك مستقاة من تاريخ طويل يعرفه البائع العادى كما يعرفه أستاذ الجامعة . وكل هذه الملابسات تجعل أوبرا أوروبا تختلف فى أبعادها ومقاييس الحكم عليها عن الأوبرا فى قارة أخرى .

فإذا أضفت ما أوردته عن الأوبرا الصينية ، وجود البانتومايم بحجم كبير وعريض ، وكذلك فن الرقص والميلودراما ، أدركت أن الأوبرا فى كل مكان لها قواعدها الخاصة بها ، والتى لا يمكن النظر إليها والحكم عليها من واقع التعميم . بل لعله من الخطأ أساساً إجراء مقارنة فى هذا الصدد .

والمغنى فى الأوبرا لا يغنى بقدر ما هو يُعبّر . هذا التعبير نتقابل معه فى الدرامات الكبيرة عند شيكسبير ، جوته فى لحظات ، نرى الكاتب الدرامى فيها أو الشاعر قد خصّصها لتنقل تعبيراً مُكثفاً مُعيناً يُفصح عن المفهوم الدرامى لدرامته . مثل هذه المواقف الهامة ، لابد من البحث عنها سواء فى الأوبرا أو فى المسرحية الموسيقية ، والتعرّف عليها ، ليمكن استغلال الجمع بين الدراما والموسيقى . وما الصوت الغنائى إلا وسيلة من وسائل التمثيل فى المسرحية الموسيقية . له نفس مقياس الدراما فى المسرح الدرامى النثرى أو الشعرى . حتى يعُبر الممثل المغنى بالموسيقى أو الغناء ، أو بالاثنين معاً .

لاتصل المسرحية الموسيقية إلى طورها التأثيرى الدرامى ، إلا إذا تفهّمت أن المسرح الذى يُقـــدم هـــذا النوع الموسيقى مطالب بأن يتبع آثار الدراميين اسكيلوس ، شيكسبير وبرخت ، من القديم إلى المعاصر . وأن يعترف بصراعات الإنسان الماثل على خشبة المسرح ممثلاً كان أم مغنياً . وأن يتفهّم — عن طريق الماثلين تمثيلاً وغناءً — الفعل وردود الفعل ، وعناصر الصراع والتحدى والتطور الدرامى والانفعال ، وغير ذلك من القواعد الدرامية الفنية . وعلـــى حـــد تعبـــير آرثر مـــيللر .. " إن الإنســـان مخلوق يتقبل المفاجأة ، وهو مرهف الحس دائماً ناحية هذه المفاجآت . وبدون المفاجآت لن يتولّد الإحساس بها ، ولا يُمكن للمسرح أن يرضينا فى النهاية [1] . والمسرح الصينى ، الذى تعرف جماهيره مقدماً ما سيجرى من أحداث ، فإن الجماهير هناك تتوقع المفاجآت فى زمن العرض المسرحى ، عبر طريقة فن الآداء التمثيلى ، وطريقة الغناء . فالمسرح لا يعيش بدون مفاجآت .

يركـــز فلزنشتاين على أن العمل فى الأوبرا يبدأ من حلقات متسلسلة مستمرة . وفى كل حلقـــة تبدأ الصورة من جديد . من المغنى إلى قائد الأوركسترا وحتى المتفرج نفسه . إن من أهم خصائص المسرح الموسيقى ، هو حفاظه على الدراما . وهو يرفض أوبرات لا تدفع بالقيمة الدرامية إلى لُب العمل الفنى لأن معنى ذلك ثبات الأحداث جامدة فى تبلد وركود . ومعناه ظهور الأصوات الموســـيقية فى حالة الطرب أو الغناء . إن أكبر دليل على هذه الحقيقة العلمية ، درامات وأوبرات

فـــردى ، الـــتى لا نعـــثر فيها على الخلل الدرامى الذى نستشعره فى أوبرات كثيرة ومسرحيات موسيقية أكثر .

ثالثاً : الطريق إلى المسرح الموسيقى

قـــد تصعد أعمال مترجمة موسيقية على خشبة المسرح . وقد تظهر أعمال مؤلفة كذلك . المشكلة فى المترجمات تكمن فى إشكاليات الترجمة ، وأماكن الموسيقى ، وأماكن الغناء ، وأحياناً فى مشكلات الديكور والميدان لمناظر الأحداث . ورغم اعترافنا بأن المسرح يقبل المفاجآت ، بل هو يعيش عليها ويستند إليها أثناء العرض الأوبرالى . إلا أن الترجمة لعمل سبق إخراجه ، أو حتى سبق عرضه ، لا تعنى عدم وجودُ الإحساس بالمفاجأة المرتقبة دائماً . ذلك لأن التحديد للمواقع السابقة فى النص المسرحى الموسيقى ، كثيراً ما يُعطى الفرصة لدخول وجهات نظر جديدة ومتنوعة سواء من جانب قائد الأوركسترا ، أو من جانب المخرج الأوبرالى . ووجهات النظر الجديدة هذه عادة ما تحمل ابتكاراً فى الفكر ، وتنويعاً فى كل من الشكل والمضمون . والأخذ بنسيان العرض القديم الذى سبق عرضه ، طريق مُوفّق ويثير الانتباه ويُقدّم منافع جيدة على طريق المسرحية الموسيقية أو الأوبرا . حيث تتم المعالجة لكل شئ بالجديد ، والجديد فقط .

إن مرحلة العمل مع المنشدين أو المرددين أو الكورس عادة ما تتبع مرحلة البدء فى الأوبرا . فـــالكورس لا يـــتواجد غالـــباً فى المسرحيات الموسيقية . هذه المرحلة التى تقتضى إعداداً جماعياً للمشتركين موسيقياً ، على نفس مستوى الموقف الدرامى فى الأوبرا أو المسرحية الموسيقية .

إن نفس ما يحدث فى الدراما ، يجب أن يحدث فى الدراما الموسيقية أو الأوبرا ، وبخاصة من ناحية الديكور والمنظر المسرحى . بل لعل الأمر يتطلب فـــى هـــذا النـــوع دقة أكثر وحزماً أشد انضـــباطاً ، وحاجة أكثر لتواجد كل قطع المهمات المسرحيـــة (الاكسســـوارات) فى جلسات التدريـــب الأولية التى يقودها قائد الأوركسترا السيمفونى ، وهو الشخصية المحورية التى تجمع بين تنفيذ الدراما والموسيقى معاً فى وقت واحد . بمعنى أن كل مرحلة أوبرالية فى الأوبرا ، وموسيقية فى الدراما الموسيقيـــة ، قـــد تقتضى إجراء تغييرات فى الديكور ، أو فى الانتقال من مكان إلى مكان آخر . أو فى الهجاء بمنظر شعرى جميل لحبيبين ، أو فى هرب مُغنٍ وراء حبيبته إلى خارج الأسوار .

الأمـــر الذى يجعل مهمة الديكور ترتبط ارتباطاً عضوياً بالدراما الموسيقية . بل إن هذه الدرامات كثيراً ما يتطلب تنفيذها التغيير السريع واللحظى ، الذى يعادل إيقاع الموسيقى وأرثامها .

يُفسّـــر فلزنشتاين علاقة الديكور بالموسيقى والأرثام فيضع عدة أسئلة يرى أن تُناقش بعين الاعتبار فى المسرحية الموسيقية ، نتيجة خبرته فى هذا النوع . وهذه الأسئلة هى :

أ ـــ ماذا يريد الديكور ؟ وأين يقع ؟

ب ـــ كيف يتواجد على خشبة المسرح ؟

ج ـــ ما هى وظيفته تماماً ؟

د ـــ ما هدف مهندس الديكور وخططه للتنفيذ ؟

مـــثل هذه الأسئلة ، تحتاج إلى إجابات دقيقة . وهذه الإجابات تكون هى طريق العمل إلى التنفـــيذ والتطبـــيق العمـــلى . طبيعى أن ذلك يقتضى إجراء حوار وتعديلات بين المخرج للعمل الموسيقى ومهندس الديكور . وصحيح أن ذلك يحدث أيضاً فى المسرح الدرامى . لكن الإجابة هنا فى حالـــة الأوبـــرا والمسرح الموسيقى ، تصبح حلولها أكثر تقيداً بالموسيقى . وما هو أكثر صعوبة بطبيعة الحال .

يتـــناول فلزنشـــتاين عنصراً واحداً من الأسئلة التى وضعها ، هو أين يقع الديكور ؟ وهو عنصـــر هام . وأين يقع ؟ تعنى أين يؤدى الممثلون المغنون أدوارهم وشخصياتهم ؟ وأين هذه تثير مشـــكلة جوهـــرية وحـــيوية . ذلك لأن المسرحية الموسيقية فى حاجة إلى عالم مكانى خاص بها . يستدعى الأمر البحث عنه والعثور عليه وتحديده ، ثم محاولة تشييده وإقامته على المسرح .

كيف تتم الأمور مع أين يقع الديكور ؟

تُحـــتم ظروف العرض أحداثاً وغناءً وكورساً وكورالاً ، إلى جانب فنون أخرى قد تكون مُســـثلة داخـــل العرض ، تُحتّم تغييراً فى خشبة المسرح ، بما يتناسب مع التعبير الكامل عن عالم الكلمة (أين ؟) وإذن ؟ هل تجرى المسرحية الموسيقية بين حوائط عادية ؟ أم حوائط صناعية ؟ من الطبيعى أن كلاً من الحائطين يكون (مسرحياً) بتعبير الصنعة . لكن هناك فرق بين الحائط العادى الصـــناعى ، والحـــائط الصـــناعى المصنوع . فالأول يشير إلى الواقعية ، بينما الثانى يبعث الخيال والفنتازيا FANTASY . كل هذه القضايا فى عنصر الديكور مطلوب مناقشتها فى دقة وتحليل .

فـــالديكور غـــير الجيد قد يخِلّ بالشكل العام للآداب أو المسرحية الموسيقية . وقد ينحو إلى إبراز أشـــياء قد لا تخدم الأحداث ، أو لا تتوافق مع (الجو) الفنى أو النوعى العام . وهو ما يقود إلى خلط وإلى إبهام فى التنفيذ .

إن كـــل صـــغيرة وكـــبيرة فى العرض الموسيقى ــ عند الإعداد الفنى ــ لابد أن تبدأ من الموسيقى . وهناك خطأ شائع يُوجّه إليه فلزنشتاين . فعند بداية الإعداد لهذه العروض الموسيقية ، عـــادة مـــا يبدأ بعض المخرجين بتناول الجانب التمثيلى . وهذا خطأ كبير . فالبدء بالموسيقى هو الطـــريق الصحيح . وهذا البدء لا يُقَر مراحله ، إلا بعد انتهاء قائد الأوركسترا من وضع الهيكل الموســـيقى للعرض كله بأكمله (موسيقياً) . والقائد هو الذى يُجرّب تدريبات الكورس والمغنيين وفـــرقة الأوركسترا السيمفونى والعازفين ، وكلهم فى دفْع درامى واحد ، يستلهمه من وجهة نظر المخرج ومن تفسيره الدرامى للمسرحية الموسيقية . وطبيعى أن يضيف القائد الموسيقى فلسفته هى الأخرى التى تنقل درامية الموسيقى .

مـــن بـــين أفكار فلزنشتاين أيضاً التى تثير الانتباه وتدعو إلى الحيطة فى أمثال هذه العروض الموسيقيـــة ، (الغنـــاء الفـــردى ــ SOLO). إذا يُقرر الرجل أن الغناء على خشبة المسرح فى (وحدانية) من المستحيل التأثير به مسرحياً أو درامياً . وأغنية الراديو إذا ألقاها المطرب من على المسرح ، فهى لا تُطرب إلا الغوغاء والسطحيين . وجمهور الأوبرا والدرامات الموسيقية يختلف فى كثير عن جماهير ساذجة تطرب لصوت منفرد ، وتعيش مع الصوت الواحد مُخدّرة أو شبه مخدرة مع معان سطحية ، هى كلمات أغنية لا أقل ولا أكثر ، داخل خيال مريض فى أغلب الأحيان .

فـــالمطلوب فى الأغنية الدرامية فى المسرحية الموسيقية ، أن تتولى مهمة بعث ديناميكية تُقوّى من الأحداث الدرامية ، وترفع من النبض والحس الموسيقيين ، لتضع مراحل العرض الموسيقى على أعـــلا مســـتوىً مـــن التحقيق الفنى الدرامى والموسيقى معاً . وهى هذه المراحل التى يضعها قائد الأوركسترا نُصب عينيه بدءاً مـــن كتابـــة النوتة الموسيقية تحريراً حتى عزفها أمام الجماهير شكلاً درامياً أخّاذاً . إن مطرب الإذاعة وأغنيته لا يصلحان فى المسرح الموسيقى أو الأوبرا ، إلا إذا خرج من إطار ، ودخل فى إهاب إطار ثان لـــه حدوده وتقاليده .. هو إطار المسرحية الموسيقية .

أرّيجــو بواتو ARRIGO BOITO (١٨٤٢ ــ ١٩١٨ م) كاتب أوبرات (عطيل ، فالستاف) . يتعاون مع جوزيبــى فردى GIUSEPPE VERDI (١٨١٣ ــ ١٩٠١ م) فى ظهــور أوبرا (عطيل) كعرض أوبرالى . الأول يكتب القصة الشيكسبيرية ، أو هو يُعيد إعدادها تحديداً ، والثانى يضع لها الموسيقى . ماذا فعلاً ؟ استبدلا كل حوار شيكسبير فى الفصل الأول من درامــا (عطــيل) بالموسيقى السيمفونية . حقق فُردى بموسيقاه الطبيعة الشادرة شرود مواقف الدرامــا ، مثل مشاهد الرعد والبرق والبحر والعواصف . كما خلط خلطاً رائعاً ــ بالموسيقى ــ كل هذه الظواهر الطبيعية مع بعضها البعض ، إمعاناً فى التكثيف الدرامى الذى تحققه الموسيقى مع دراميــة النص تحقيقاً قوياً . وفى خارج خشبة المسرح كانت تدور المعركة . الكورس أمامنا على المسرح يهتز متزعجاً من الأحداث . يُغنى أغنيات جماعية ، وفردية أحياناً ، من أجل البطل المغربى الشــريف عطيــل ، ومــن أجل مكان الأحداث (قبرص) ، كذلك من أجل (فينيسيا) المشهد الثالث . وصل كل من المؤلف الأوبرالى بواتو والمؤلف الموسيقى فُردى معاً إلى أرقى مراحل التقنية الدرامية الموسيقية . يدخل المغنى عطيل يخطو على المسرح فى الأوبرا . فنُحس بالسعادة ، وبأحلام السلام تتحقق . ويصل الموقف الدرامى فى الأوبرا إلى الذروة . ويؤدى إلى أغنية يؤديها الحبيبان معاً (عطيل ، دزدمونة) بما يؤكد التضافر القوى الفنى بين الدراما والموسيقى فى نسيج واحد منسجم لا ينفصل .

ويعــالج فلزنشــتاين ضــمن ما يُعالج فى منهجه الفنى ، الوقفات والصمتات فى المسرحية الموسيقية . فيشير إلى أن الوقفات والصمتات فى المسرحية الغنائية ، عادة ما تختلف عن مثيلاتها فى الدراما العادية . ذلك لأن بدايات ونهايات الموسيقى تدخل فى التحكّم فى تحديد فترة الصمت .. عــند البدايات ، وعند النهايات . وهو ما يكون صعباً على الممثل الذى لا يعرف قواعد العمل فى الأوبرا ، أو الذى لم يشاهد عرضاً أوبرالياً فى حياته . إذ يضطر إلى التعرّف على شكل جديد ونظام جديــد للوقف والصمتة الواحدة . حيث يتطلب الأمر فى هذه الحالة مراقبة الحوار حتى ينتهى أو انتظار الممثل لنهاية الموسيقى ليبدأ هو حواره (الاستلام من الحوار لدخول الموسيقى أو الغناء ، أو الاستلام من الموسيقى والغناء لدخول الحوار) . إذا ما بدأ الممثل المغنى بداية منضبطة ، فسيسير فى أدائه حتى النهاية . والتفسير العلمى لهذه الظاهرة موجود داخل المسرح الدرامى أيضاً . فإذا ما عثر

عثر الممثل من البداية على لحظة الإيقاع السليمة ، انطلق فى دوره وسط ريتم دقيق لا يحيد دون ما أخطار .

والإخــراج فى المسرحية الموسيقية ، يختلف أحيانا عن الإخراج فى الدراما . بمعنى أنه قد لا يعثر المخرج الدرامى على ما يريد تفسيره بالضبط . أو قد يُغيّر أحياناً بإضافات معينة من عنده ، بما يقدمـــه أو يُـسديه للممثلين من ملاحظات إضافية . لكن كيف يمكن أن يكون الموقف فى المسرحية الموسيقية ؟

إن أسلوب إخراج الدرامات لا يصلح لمن يُخرج مسرحية موسيقية . فبصرف النظر عن أن الموسيقى هى الأساس هنا ــ كمـــا سبـــق وأشـــرت ــ كيف يمكن معالجة الوقفات والصمتات (موسيقياً ؟) إن طريقة إخراج الدراما تُبلبل العمل فى المسرحية الموسيقية . فالعمل الموسيقى يرتبط ــ فى كـــل حـــركة وكل لحظة ــ بالموسيقى ، وكل ملاحظة إخراج لابد لها من ارتباط بالحركة والموســـيقى هى الأخرى . فإذا تغيّر إيقاع إلقاء الجملة درامياً أو تعدّل ، فإن ذلك لا يمكن أن يتم بمفرده ، فإذا حدث ذلك ، فإنه يُخل فى نفس اللحظة بإيقاع الموسيقى أو إيقاع الأغنية .

إذا لم يكـــن مخــــرج الأوبرا أو المسرحية الموسيقية فى حالة من التأكد مما يقوله أو يبديه من ملاحظات . فمن الأفضل لـــه ألا يبدأ التدريبات على أى مشهد من المشاهد . وبخاصة إذا ما كان المشهد يجمع بين التمثيل والغناء .

كمـــا أن المجموعـــات التى تحتل عادة فى الأوبرا وفى المسرحيات الموسيقية مكاناً وزمناً على المســـــرح لـــتحركّها ، لا يقـــوم المخرج عادة بتنفيذ هذه الحركة . إن كل ما عليه هو أن يضع المواصــــفات الدرامية المطلوبة فى المشهد المعين ، والتى تحمل تأثيراً معيناً يشرحه ويُفسّره هو ، فى إيضاح للمعانى والأحداث ومفهوم ومضمون الحركة المسرحية . وعندئذ تنتهى مهمته كمخرج عند هذه الحدود . ليأتى بعده (المصمم للحركة أو للرقصات CHOREOGRAPHER) .. مدير الحــــركة كما اتفق على تسمية وظيفته ، لتحويل ملاحظات وتفسيرات الإخراج إلى حركة مُشعة تناسب الموقف الدرامى المطلوب .. هذا الموقف الذى تُبرزه وتؤديه المجموعات فى العمل الموسيقى المسرحى .

رابعاً : أهداف مسرح فلزنشتاين

يطلـــق فلزنشـــتاين على مسرحه تعبير (مسرح الواجبات الإنسانية) . وهو يُحدد مهمة المسرح فى اجتيازه مرحلة أوبرا المطبخ ، ليُقدم لرواده ضحكات باسمه تُجدد من حياة الجماهير من خـــلال عـــروض المسرح الموسيقى ، بُغية التوصل إلى (حلقة فنية متحدة) بين جماهير المسرح ، والمشتركين فى العرض من ممثلين ومغنين .

ووجهـــة نظـــر فلزنشتاين ، هى إمتاع المشاهد الذى يُحس هو الآخر بالرغبة فى الاشتراك بالتمثـــيل وبالغناء ، ويطرب كما تطرب الشخصيات المسرحية أمامه . إن مسرح فلزنشتاين يهتم بالأحداث التى تُرى فى الحياة العادية ملموسة وواقعاً . حتى عند الطفل الذى يضع على رأسه غطاء (الحلّة) وبلا وعى أثناء لعبه ، مفكراً فى السلطة ، معتقداً فى نفسه أنه أحد الملوك فى هذا العالم . ويبقى غطاء الحلة على رأسه يأخذ وضعية التاج الملكى ، وكأنه فى درامة تاريخية كبرى من درامات الملوك فى مسرح شيكسبير .

يقودنـــا هذا المثال إلى البحث عن موقف فلزنشتاين ومدرسته من الدراما . على اعتبار أنها هى الأصل أو النص المكتوب الذى تُحوّله الموسيقى إلى عرض موسيقى مسرحى .

ما هو موقف فلزنشتاين من الدراما ؟

يعترف فلزنشتاين فيقول .. " إن الحياة شئ ، والمسرح شئ آخر " [٢] . التصرفات فى الحياة لها بداياتها دون النهايات . لكنها فى المسرح تختلف كثيراً . فى المسرح نعرف أو نتعرف على بداية التصـــرفات ، تماماً كما نتعرف على نهاياتها (بداية الدراما وختامها) . إننا فى الحياة عادة ما نضع الـــيد عـــلى بداية التصرفات فقط ، ولا نستطيع مطلقاً أن نتكهن حتى بالنهايات لهذه البدايات . والمســـرح والموسيقى عند فلزنشتاين يبدأ مع الأحداث فى البداية ولا ينتهى بنهاياتها . لأن النهاية عادة ما تكون مُعقّدة . والمسرح الموسيقى يتجنب هذه الختامات التاريخية والتأريخية . إن الرغبة فى عـــرض مسرحى جيد هى أحد أسباب وجود هذا المسرح ، سواء كان الهدف دراما أو مسرحية موســـيقية أو أوبرا أو أوبريت . لكننا فى القرن العشرين . يجب أن نضع فى الاعتبار ، أن النصف الثانى من هذا القرن الذى نعيش على ظهرانيه ، مهمته تحقيق رغبات الملايين من مشاهدى المسرح فى كل مكان فى الاستمتاع بالترفيه .

وبــدون الترفــيه لا وجود للدراما ، ولا للمسرح الموسيقى أو المسرحية الموسيقية . يعتمد فلزنشـــتاين التركيز على فلسفة مسرحه ، والتى تؤكد على .. " أن الترفيه بإمكانه من خلال تيار يحمـــل أساســاً فكرياً ، أن يعثر على كثير من الباحثين عن الرغبة فى التسلية اليوم ، نتيجة حاجة الجماهير النفسية والاجتماعية والسياسية ، إلى الترفيه "

يذهب الناس حالياً إلى السيرك للترفيه ، وإلى الأفلام الكوميدية للترفيه . وإلى الرقص وإلى حلــبات الرياضة لنفس الهدف . فلماذا لا يذهبون إلى المسرح الموسيقى للترفيه كذلك ؟ واليوم ، تمتلئ مقاعد المتفرجين فى المسارح بأناس قد لا يعرفون فى كثير من الأحيان لماذا جاءوا إلى المسرح ؟ وفلسفة فلزنشتاين تعى كل هذا الموقف اللحظى المعاصر ، وتنتهز الفرصة لتربط وتشد الجماهير إلى المسرح عن طريق الترفيه والتسلية . وليحمل المسرح الموسيقى عنهم ، تبعات الهموم ، ويُخلّصهم قدر الاستطاعة منها قبل مغادرتهم صالة العرض المسرحى . والعروض التى قدمها مسرح فلزنشتاين تُدلل على نجاحه فى تطبيق هذه الفلسفة (كارمن ، الخطيبة المُباعة ، الناى الساحر ، الثعلب الماكر ، حكايات هوفمان) . إلى جانب ما سجلته هذه العروض من مستوى فنى رفيع .

إن جمهور مسرح فلزنشتاين يشاهد هذه العروض أكثر من مرة فى أغلب الأحيان . ولا تعنى هذه الظاهرة تقريراً عن الجماهير لها أو عليها . لأنها هى هى نفس الجماهير التى تتردد أكثر من مرة على مسرحيات شيكسبير وشيللر وجوته ، حين تُعجبها المسرحية عرضاً .

ساعد فلزنشتاين على تحقيق أهداف مسرحه الترفيهى ، تجدّد الريبرتوار المسرحى الموسيقى . فقـــد ضـــم ريبرتوار مسرحه إلى جانب أعمال كالدرون وموليير وموزارت وڤردى وشكسبير ، أعمال .. فاوست ، ڤويتسك ، والمفتش العام ـــ جوجول ، وغيرها من الآثار الدرامية الخالدة . فى عروض ناجحة على مسرحى أوبرا برلين وكوميش أُوبرْ .

هـــذه الأطوار الفنية الخاصة التى تستلزمها ـــ فكراً وتطبيقاً المسرحية الموسيقية ، هل تسير وفـــق خصوصـــيتها هذه (البدع) الموسيقية التى ظهرت فى ارتجال عندنا فى نهايات القرن ؟ إن المســـرحية الموســـيقية المصرية تستمد وجودها من الفراغ . ولملء هذا الفراغ الدرامى فى النسيج الأصلى (الدراما) تدخل الأغانى وتُحشر حشراً . فى غير اهتمام بالبناء الموسيقى ، أو حتى البناء

الدرامى . وبهذا الطريق غير السليم ، المشوّه حقاً لأصول المسرحية الموسيقية ــ أساساً وأبعاداً ــ تسير الأمور فى خط خاطئ .

والأخذ بالاندفاع الجماهيرى ناحية هذه العروض ، ليس دليلاً على نجاحها الفنى . إذ ليس بوســعنا اعتبار هذا الإقبال الجماهيرى مقياساً فنياً نبنى عليه الرأى ، حتى نستمر أو نُقلع عن مثل هذه الأعمال الموسيقية .

لم يكن الهدف من هذه المدرسة الألمانية التى ذاع صيتها فى النصف الثانى من القرن العشرين إلا إلقاء الضوء على قواعد وبرنامج مسرح من مسارح الموسيقى المسرحية ، وكشف النقاب عن مــنهج وخطوات الإخراج فيه . وإبراز الفروق الشاسعة فى مهنة المخرج بين الإخراج الدرامى ، والإخراج للمسرح الموسيقى .

PETER PALITZSCH · بيتر باليتش

(من مواليد ١٩١٨ م)

مخـــرج مسرحـــي ألمانـــي . بـــدأ طريقه الفنى فى مسرح درسدن , VOLKSBÜHNE DREZDA . عمـــل مـــن ١٩٥٠ وحتى عام ١٩٥٧ م عضواً بفرقة برخت (البرلينر أنسامبل BERLINER ENSAMBLE) . حيث كان مساعداً وتلميذاً للدرامى برتولت برخت .

أهم أعماله الإخراجية فى المسرح :

١ ـــ مسرحية بطل العالم الغربى

THE PLAYBOY OF WESTERN WORLD

تأليف الدرامى الإيرلندى چون ملنجتون سنج

JOHN MILLINGTON SYNGE

٢ ـــ مسرحية التراجيديا المتفائلة . تأليف الكسندر نيكولايوڤتش أستروڤسكى

A. N. OSZTROVSZKIJ

٣ ـــ مسرحية أوقفوا صعود أرتورى أوى

DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI

تأليف برتولت برخت . B. BRECHT

يـــرحل بيتر باليتش فى عام ١٩٥٧ من ألمانيا (الديمقراطية) إلى جمهورية ألمانيا الاتحادية . ويُخرج هناك فى عدة مسارح ألمانية غربية . ويقدم عدداً من البرختيات التى تخصص فيها إلى جانب برخت .

أهم إخراجاته فى ألمانيا الاتحادية :

١ ـــ ريتشارد الثانى II. RICHARD ـــ تأليف شيكسبير .

٢ ـــ الإنسان الطيب من ستشوان ـــ تأليف برخت

٣ ـــ دائرة الطباشير القوقازية DER KAUKASISCHE KREIDENKREIS تأليف برخت .

٤ ـــ الأم شـــجاعة وأولادهـــا MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER برخت .

٥ ــ تاجر البندقية ــ شيكسبير .

٦ ــ موت دانتون ــ جورج بخنر

أولاً : حوار حول المساس بشكسبير

يُخرج بيتر باليتش مسرحية شيكسبير (هنرى السادس) إحدى درامات الملوك فى تاريخ مسرحه . يشهد العرض الألمانى المخرج الألمانى سيجفريد مالينجر . الذى سرعان ما يدخل فى مناظرة مسرحية علمية مع المخرج بيتر باليتش .

وحتى نتبين وجهات نظر المخرج ، ولا أقول مذهبه أو منهجه . فالمخرجون الذين نتعرض لهم فى هذا الفصل الثالث لا يزالون فى مهنة الإخراج حتى كتابة هذه السطور ، أو لنقل الأغلبية منهم إذا أردنا أن نكون أكثر دقة . إذن ليست هناك علامات لمناهج ثبُت صحتها وقُعدّت تعاليمها . كل ما هناك أن إلقاء الضوء على نوعية المخرجين هذه ، قد تُثرى من تجربة ومهنة الإخراج المسرحى بصفة عامة . يأخذ سيجفريد على باليتش ضياع عنصرين هامين من عناصر الدراما الشيكسبيرية (هنرى السادس) . وهما تحديداً ، افتقادها لعنصر السيكولوجيا ، وعنصر الفلسفة ، فى العرض المسرحى .

وحتى نستوعب المناقشة العلنية التى دارت على صفحات الجريدة THEATER HEUTE (اليوم المسرحى) . فى مارس عام ١٩٦٧ م ، سأُلخص أولاً رأى المخرج الناقد سيجفريد ، ثم أتبعه بوجهة نظر مخرج العرض باليتش .

سيجفريد

رغم قوة الممثلين فى المسرحية التاريخية ، إلا أنه ينتقص الجانب السيكولوجى فى الدراما نفسها . بمعنى غياب السببية التى هى الدافع فى تصرفات الممثلين . هذه السببية هى فى واقع الأمر عامل نفسى ، يدفع إلى سلوك وإلى تصرف معين . ليست هناك دوافع نفسية ظاهرة ، تشفع لانفعالات الممثلين على المسرح وتعطى للجماهير المشاهدة منطقية قبول أو إستشعار هذه الأحداث الشيكسبيرية الكبيرة . تحرك على المسرح كل من جلوستر GLOSTER ، بوفورت BEAUFORT ، ووروريك WARWICK ، يورك YORK ، إدوارد EDWARD وكيد CADE . لم تظهر دوافع كل منهم ، وهى دوافع مختلفة بكل تأكيد . لم يكونوا فى شخصياتهم بكل

عوالمهـــا النفســـية ، بل كانوا ممثلين غيّرت أشكالهم الأزياء المسرحية ، وفقدوا خيال الممثل وقوة الخيال فى الشخصية بكل ظلالها وإيماءاتها .

لم يعمد شيكسبـــير فى هذا النوع من الدرامات ، درامات الملوك ـــ باستثناء درامة واحدة هـــى ريتشـــارد الثالث ـــ لم يعمد إلى تفجير الصراع الناتج عن الأحداث . لأن الجماهير تعرف التاريخ الإنجليزى القديم معرفة جيدة ، وهى قد درسته فهى تعرفه تمام المعرفة ، كمعرفة اليونانيين القدامى فى أثينا وطيبـــة بتفاصيـــل أحـــداث دراما الأورستية . وهو ما يتضح فى دراما (هنرى الســـادس) الـــتى نحن بصددها . ليست هناك اهتمامات خاصة للمؤلف لعلاقات الأحداث ، أو الانشاء الفنى ، لكن تبقى اهتماماته فى الطبيعة الإنسانية ، وما يحتمل النفس من الداخل . وهذا هو الأهـــم والأكثر عمقاً فى مثل هذه الدرامات التى تُوثق تاريخ الملوك ، وحروب الوردتين البيضاء والحمراء لفترات طويلة فى تاريخ الملكية البريطانية . هذه واحدة من الملاحظات .

كما لاحظ سيجفريد ضمن ملاحظاته ، أن الشخصيات لا تهرم ولا تتقدم بها السنون . أى لا يصيبها العجز أو الشيخوخة بمرور الزمن أو الوقت التاريخى داخل الزمن المسرحى على خشبة المســـرح . فإذا ظهرت شخصية مثل مارجيت **MARGIT** طفلة أو تكاد ، ثم تظهر بعد ذلك فى مـــرحلة الشباب . وبنفس المظهر الأول لها ، فإن ذلك يعنى إهمالاً من الإخراج ناحية التفسير أو الاهتمام السيكولوجى ، وتجاه الشخصية المسرحية مارجيت التى هى فى النهاية إنسان يتحرك على المســـرح . والإنسان لـــه دور كبير من كل النواحى النفسية والتربوية والأخلاقية والسلوكية فى مسرح وليم شيكسبـــير . هذا عن السيكولوجيا .

أما عن الفلسفة ، والجانب الفلسفى فى تفسير الدراما ، فإن شخصية هنرى السادس ـــ رغم ضـــعفها ـــ فهى بطل الدراما وعنوان المسرحية نفسها . أى أنه شخصية مركزية هامة وفى طول الأحداث وعرضها . وهو كذلك لايُصيبه الهرم أو تُلم به الشيخوخة ، لا بدنياً ولا عقلياً . شخصية ضعيفة تضحك بقية الشخصيات عليها هازئة بها على خشبة المسرح . قد تضحك كل الشخصيات على هنرى السادس . لكن الجماهير كان يمكن أن تقف على الجانب الآخر ، المتضاد مع ضحكات الجماهير .

من العبث طبعاً الاعتقاد بأن هنرى السادس يحمل فلسفة الكاتب شيكسبير . ولا توجد فى كل درامات المؤلف هذه الشخصية الواحدة التى يمكن أن تقوم بهذه المهمة .. مهمة عرض فلسفة الدارما الشيكسبيرية والعصر من خلال شخصية واحدة . قد تُمثل عدة شخصيات مختلفة فى عدة درامات شيكسبيرية فلسفة الكاتب ، أو لنقُل قد تقترب من هذه الفلسفة .

ومن تجربة خاصة يُنهى سيجفريد نقده على المسرحية والعرض المسرحى ، حين يرى أن هذه الدرامات التاريخية لملوك بريطانياً ، إنما الهدف منها هو استلهام وكشف ثم عرض فلسفة التاريخ البريطانى . لم يضع هذا الرأى عشوائياً . لكنه صرح به بعد أن حضر سلسلة من العروض التى تمثل درامات الملوك فى مسرح ستراتفورد STRATFORD . ويعتقد أن السعى إلى عرض مثل هذه العروض التاريخية اليوم ، هو محاولة طرح معايشة الماضى ، والتعرف عليه من خلال الحروب التى دارت بين الأسرة الملكية الواحدة ممثلةً فى شخصياتها وأبنائها وورثة الحكم فيها . والاطلاع على قدر الحياة فى تحويل الإنسان إلى إنسان آخر . كيف يتحوّل واحد بلا سلطة إلى قديس ؟ وكيف يتحول الدوق جلوستر (ريتشارد الثالث فيما بعد) إلى قاتل وسفاح ؟ ومتى ؟ ساعة حكمه والتاج الملكى يعلو رأسه الفارغ ، إلا من الجريمة والاستبداد والغيرة القاتلة .

يرد المخرج الألمانى بيتر باليتش على هذه الملاحظات ، وبصدر رحب فيُفنّد الآتى :

- بيتر باليتش

من الطبيعى أن مسرحنا وهو يحاول تقديم الشيكسبيريات ، إنما يضطلع بمهمة ليست يسيرة فى العصر الحديث . خاصة وأن هذه الدرمات تمثل توثيقاً غير هيّن للعصر الإليزابيثى بأكمله . المادة الدرامية ثرية ما فى ذلك شك ، والعمل كان مضنياً للاقتراب من أفكار الدرامى ونحاته وأهدافه . كان كل الهدف فى إخراج المسرحية هو التكثيف ، والايضاح الدرامى .

إن عدم استعمال أدوات الماكياج لتعجيز الممثلين بين فترات مرور الزمن ، كان مقصوداً . فالمكياج عادة ما يُبعد الصورة عن الطبيعية . لذلك لم أجد بُداً من عدم الالتفاف على تسلسل زمنى أو عُمرىْ ، حتى لا أفقد طبيعية التصور الفنى الذى أردت نقله إلى الجمهور . وهى طبيعية تختلف عن (طبيعية المذهب الطبيعى فى القرن الماضى ، دفعاً للّبس) .

فى ملاحظة الشخصيات المسرحية ، واختفاء الدافع النفسى أو المسبّبات . لقد اتجهنا جميعاً

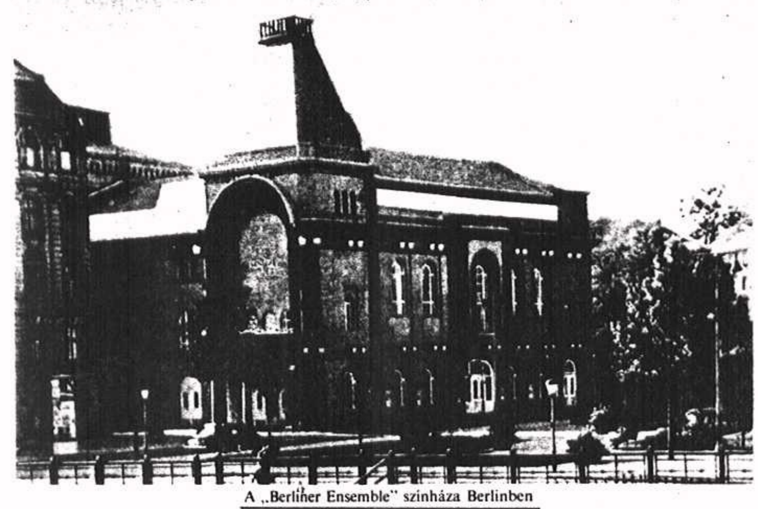
إلى استعمال أسلوب برخت ، وعلامات الملحمية فى هذا السبيل . تعلمت من برخت أن أقترب من العمـــل الفنى ، وأنا متجاهل ومُتناسٍ لكل مقدمات أو مقرراتٍ مُسبقة . بُعد عن المؤلف والعمل والعصر والتفسير والفلسفة . بمعنى البدء بصفحة فكرية بيضاء من درجة الصفر . من الطبيعى أن هذا البدء الأبيض سوف يُسْلم المرء إلى البحث عن أشياء وأشياء . أشياء فى الأسلوب المناسب ، وأخرى لطرق العمل وثالثة لوجهات النظر فى التطبيق .. ورابعة وخامسة .... إلخ .

حقيقى أيضاً ، أن تفسير الشخصيات الدرامية نفسياً يجب أن يكون فى ارتكاز على سلوك الشخصية ، وعلى درجة كبيرة من المنطق . لكن شيكسپـير لا يعمد إلى إبراز الفلسفة مقدماً أو مبكراً ، ليُضمنها المخرج تفسيراته . لكنه (أى شيكسپـير) فـى واقعيتـه الكـبيرة يضع كل المشتركين فى السلطة والملكية والديوان الملكى والحاشية الأرستقراطية فى اللعبة المسرحية ، ليكشف أمورهم . وقرب النهاية تتكشف الفلسفة الشيكسپـيرية ، حينما يكون كل شئ قد تم فعلاً . ولا فائدة تُرجى من أى شئ أبداً . ومع ذلك فإن المسرح يُفيدنا كثيراً ، ولا نستطيع حقاً أن نحقق فيه كل أفكارنا .

* * *

هـــذا الحـــوار المســـرحى بين اثنين من المخرجين الألمان ، حول إخراج إحدى مسرحيات شيكسپير التاريخية على ماذا يدل ؟

ينـــتمى المخرج بيتر باليتش إلى الفكر البرختى . وهو يحاول أن يستعمل التأثير الملحمى فى درامـــة شيكسپـــيرية ، لم يكن أحد يظن ساعة ولادتها ، انها يمكن أن تحتمل هذه الفكرة الملحمية الـــتى أتى بها برخت فى نظريته فى القرن العشرين . يقودنا هذا إلى التعرف على فكر بيتر باليتش ، وهـــو حماسه ناحية برخت ، وهذا جيد ولا غبار عليه . لكنه يقودنا فى نفس الوقت ـــ وهو الأهم ـــ إلى الـــتعرف عـــلى نتائج وتجارب شيكسپـــير بوجهات نظر إخراجية جديدة ، حتى لو كانت وجهة النظر الجديدة هذه هى (الملحمية) ذات العلامات المسرحية التى تتمتع بخصوصية محددة . إن انتقال شيكسپـــير مـــن التفكـــير الأرسطوطالى إلى الملحمى هو فى حد ذاته عمل تجريبى يُلفت النظر ، بصرف النظر عن نتائج التجربة نجاحاً أو فشلاً .



A „Berliner Ensemble" szinháza Berlinben

Az új Operaház Lipcsében



١ ـ مسرح البرلينر إنسامبل برلين
٢ ـ الأوبرا الجديدة لايبزج

MANFRED WEKWERTH مانفريد ڤيكڤيرث

(من مواليد ٣ / ١٢ / ١٩٢٩ م)

مخرج مسرحى ألمانى . بدأ حياته الفنية فى الفرق المسرحية التى جمعت الهواة حول أهدافها . تعـرّف علـيه برتولت برخت . وتعاقد معه عام ١٩٥١ عضواً بمسرح البرلينر انسامبل فى برلين الديمقراطية . عمل زميلاً لمخرجى مسرح برخت ، مثل بيتر باليتش ، بينـو بيسـوّن BENNO BESSON ، يواخيم تانشرت JOACHIM TENSCHERT .

أخـرج ڤـيكڤيرث أعمالاً صادفت نجاحاً كبيراً على مسرح البرلينر انسامبل ، مثل دائرة الطباشـير القوقازيـة ، أوقفـوا صـعود أرتـورى أوى ، أيـام الكومـيون ، كوريولانوس CORIOLANUS . يُعّين بعد وفاة برخت عام ١٩٥٦ م مخرجاً أول لمسرح برخت . ويشترك فى إدارة المسرح مع هيلينا ڤايجل HELENE WEIGEL حتى وفاتها .

يحفظ تراث برخت . ويحمل بعده رسالة (شعبية المسرح) نشراً وتحقيقاً مسرحياً . له مؤلف نظرى واحد بعنوان (المسرح فـى التغيّر) THEATER IN VERÄND REUNG كتبه عام ١٩٦٠ م .

* * *

ڤـيكڤيرث واحد من ممثلى المنهج . فهو فنان ملتزم بما يُقدمه إلى أبعد حدود الالتزام . هذا المنهج الفنى ، هو الذى سعى إلى الأخذ بيده ليصبح فى وقت قصير أحد الأركان الهامة فى الإخراج فى مسرح برخت المعاصر . وهو كمخرج معاصر لـه شخصيته الخاصة فى التحليل ، وفى التعامل مـع موقف العصر . يقترح ڤيكڤيرث على الممثلين والمخرجين البحث عن الفن الملائم للعصر أو إعادة تصنيف الفن المسرحى ليوافق العصر ويلائمه . ومنطقه فى هذا المنهج هو الإصغاء إلى الحقائق الجديـدة على الحياة ، والتى تطرأ وتظهر يوماً بعد يوم . ويتجه ڤيكڤيرث إلى إعادة ترتيب الحياة المسرحية من جديد .. ومن نقطة البداية .

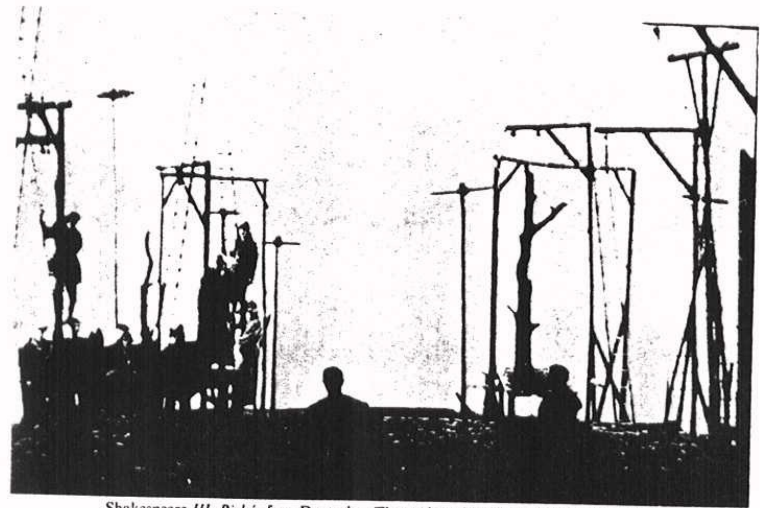
مـــن ضمن الدراسات التى اطلعت عليها ، هذا الحوار الفنى الذى دار فى جلسة عائلية فى السابع من أبريل عام ١٩٦٧ م بمكتب السيدة هيلينا فايجل أرملة برخت . حضر هذه الجلسة كل من :

ــ هيلينا ڤايجل	HELENE WEIEEL
ــ مانفريد ڤيكڤيرث	
ــ يواخيم تانشرت	
ــ بربارا بيرج .. ابنة هيلينا	BARBARA BERG
ــ هارى . ج . كارلسون	HARRY G. CARLSON
ــ أكهارد شول	EKKEHARD SCHALL

بعد وفاة برخت ، اتجه مسرح البرلينر انسامبل إلى الإخراج المشترك أحياناً ، حماية لريبرتوار المســـرح ، وإثباتاً لتيار تعاون اشتراكى معمول به حتى الآن فى مسارح المعسكر الاشتراكى . وهو حشْد أكثر من مخرج مسرحى فى عمل فنى واحد ، لدعم العمل الفنى ، وتقعيد نظام رفيع يُبعد عن الأنانية والحقد والغيرة بين المخرجين وبعضهم البعض . إن كل ملاحظاتهم وخبرتهم الفنية والعملية ، تصب وسط هذا النظام التعاونى فى رأس المتفرج المسرحى الواحد .

هيلينا ، ڤيكڤيرث ، تانشرت يُخرجون معـاً درامـا شيكسپـير كـوريولانوس ، وأيـام الكومـيون . ويُشرفون معاً أيضاً على إخراج (أوقفوا صعود أرتورى أوى) . والمسرحيتان لعب بطولتهما الممثل أكهارد شول زوج ابنة برخت بربارا بيرج . وهو ممثل ومخرج أيضاً فى نفس مسرح الراحل برتولت برخت .

ولعل من الأمانة أن أترجم هذا الحوار التاريخى برمته ، حتى أضع صورة دقيقة للتعامل مع فكر برخت ، وأفكار تطويره بعد وفاته ، وحالة مسرحه . ومانفريد ڤيكڤيرث يمثل جانباً هاماً من هـذا الحـوار ، بما يمكن لنا معاً استخلاص منهجه ، أو لنقُل رؤيته فى عملية الإخراج المسرحى المعاصر .

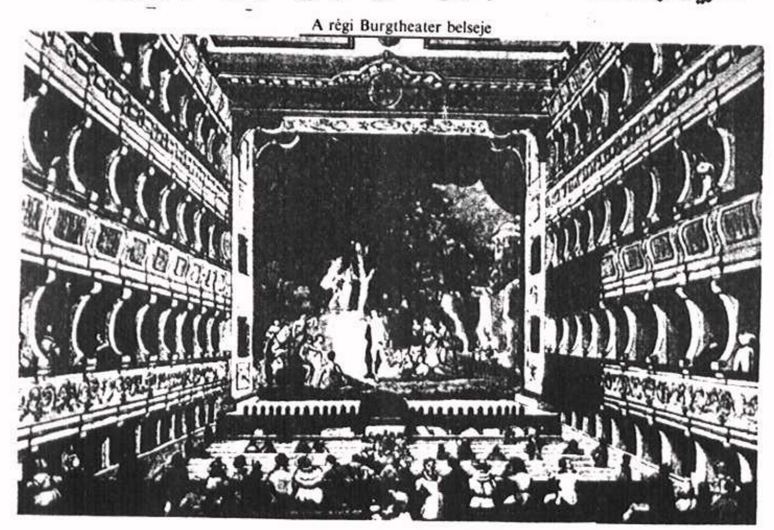


Shakespeare *III. Richárd*ja a Deutsches Theaterben. Manfred Wekwert rendezése. Andreas Reinhardt díszlete (1972)

مسرح الدويتش ـ برلين

١ ـ ريتشارد الثالث إخراج مانفريد فيكفيرث ديكور أندراش راينهاردت

A régi Burgtheater belseje



مسرح بورج ـ فينا

(من الداخل)



كارلسون : فى عصرنا ، من النادر العثور على مسرح يضع تطوره وهدفه نُصب عينيه ، مثل مســـرح الـــبرلينر انسامبل . رحل برخت منذ عشر سنوات . هل يمكن أن تقدموا لنا فكرة سعى إليها المسرح ضمن أفكار التطوير ؟

ڤيكڤيرث : انتصاراتنا للأفكار تكمن فى عروضنا المسرحية . هذه العروض هى نتاج النظرية المسرحية البرختية . وهى نتاج عضوى متناسق الأجزاء ORGANIC يتولاه مســـرحنا بالنقل للجماهير فى شرح واف . مسرحنا قد قام ونشأ على فكرة اســـطاطيقية جمالية ، يختص بإبراز الجانب الجمالى فى الدراما . لكنه لا يمكنه تعويض هذا الجانب أو تبديله . مسرح يُبرز الحقيقة فى العالم بكل متغيراتها . لا يكفى اليوم استعمالنا لوسائل برخت فى هذا التغيير . علينا بالبحث الدائم عن الوســـائل الجديدة التى تناسب كُلّ دولة وكل بلد ، وتناسب أيضا كل زمن وكل توقيت . إذ الهدف فى النهاية هو المراد .

كارلسون : إذن ، لا تنجح المسارح الأخرى التى تُقلّد مسرحكم ؟

تانشـــرت : أمـــر طبيعى ألا تنجح . أحياناً ما نُقدم عروضاً فى الخارج .. فى باريس ولندن وبودابست . يتقبل الجمهور ما نقدمه ويفهم العمل الفنى . نعرف أن المسرح يمكـــن أن يُفهـــم وأن يقول كثيراً إذا ما عرض وتعرّض للحقائق الاجتماعية والثقافية .

ڤـــيكڤيرث : إذا كان المسرح سيقتصر فهمه على مكان واحد ، فلن يكون مسرحاً جيداً . وإلا فكيف لنا أن نُفسّر ظاهرة درامات سوفوكليس التى لا تزال تُقدم وتُعرض حتى اليوم فى العديد من المسارح . بل وتؤثر حقاً فى الجماهير المعاصرة ؟

شـــول : عندما يستعد ممثلونا لعرض مسرحى من عروض المسرح . فإن عليهم أن يكونوا على علم بأن العمل الذى يقومون بـــه علـــى اتصال بالحقيقة فى العالم . ولهذا نُصّـــر الآن عـــلى التغيير ، وعلى البحث عن وسائل وأساليب جديدة توافق العصر الحديث .

كارلسون : هل تستطيع أن تُقدم لى مثالاً ، على كيفية بحثك عن العصرية ؟

شول : عندما تعمل فرقة البرلينر انسامبل ، فالمسرح يكون فى حالة (نقاش) . تمر السنوات والسنوات على المسرحيات . فتصبح تواريخ هذه الدرامات أكثر قدماً أو بُعداً زمنياً . مثلاً مسرحية (جاليليو) أو (بونتيلا) . فالجدل الذى يكمن فى هذه المســـرحيات يتغير بتغير زمن العرض ، كما تتغير مظاهر العلاقات الاجتماعية كذلك عـــن نفس هـــذه العلاقات السائدة ساعة العرض المسرحى المعاصر . وهنا ، لابد من إيجاد أسلوب آخر للعرض ، طبعاً فى حدود معينة غير شاردة . وكذلك اللجوء إلى بعض التعديلات فى نص الدراما نفسها .

ڤيكڤيرث : سأضرب مثالاً من مسرحية (كوريولانوس) لشيكسبـــير . قدمنا أول عرض للمسرحية فى ٢٥ سبتمبر عام ١٩٦٤ م . إعداد المسرحية للعرض تم فى ثلاثة مـــراحل . المســرحلة الأولى ما بين عامى ١٩٥١ ، ١٩٥٢ م وقادها برخت بنفسه . ثم كانت المرحلة الثانية عام ١٩٦٠ م والثالثة عام ١٩٦٤ م بقيادة جماعية منا . حافظنا على حوار شيكسبـــير . وأحياناً فى مشاهد معينة ، أضفنا مشاهد مسرحية إلى النص الأصلى . لكن من مسرحيات أخرى لشيكسبـــير .

ڤايجل : برخت هو الذى اقترح سرقة هذه المشاهد من المسرحيات الأخرى لشيكسبـــير . الحقـــيقة أن الصـــورة المسرحية للنص فى مسرحنا لا تختلف كثيراً عن النص الشيكسبـــيرى الأصلى . من وجهة نظرنا فقط زوّدنا التعاطف مع التريبيّون TRIBUNES المدافعين عن الحقوق العامة وعن الشعب . موقف عاطفى أكثر التصاقاً بهم .

كارلســـون : إذن ، فتفسيركم لدراما كوريولانوس وقصته ، أقرب إلى تفسير بلوتاركوس PLUTARKHOSZ منه إلى شيكسبـــير ؟

تانشرت وڤيكڤيرث : (معاً) تماماً ؟

ڤـــيكڤيرث : قضينا سنوات طويلة مضت ، كان التفسير البرختى هو أساس العمل الفنى فى مســـرحنا . لكن ، لـــو كـــان قـــد قُدّر لنا عرض المسرحية وتقديمها فى عام ١٩٥١ م ، لاختلف العرض بالتـــأكيـــد عـــن العـــرض اليوم . إن صراع

كوريولانوس هو نفس صراع اليوم . معركة الشعب فى مواجهة الطبقة العليا .
الصراع ضد التطرفية EXTREMISM .

بربارا بيرج : ضد القشور

ڤيكفيرث : أبرز ستيريلر STREHLER فى عرضه (كوريولانوس) الذى أخرجه منذ عدة سنوات على المسرح الصغير PICCOLO TEATRÓ ، أظهر شخصية كوريولانوس شخصية نازية . فى عام ١٩٥١ م فكّر برخت نفسه فى هذا التفسير . واليوم بعد مرور عشر سنوات لابد من تفكير جديد . إن شخصية البطل (كوريولانوس) عندنا تبدو شخصية نافعة فى البداية . لكنه فى تطوره على مساحة العرض المسرحى يستعمل ويستغل حتى ذاته ، للوصول إلى أهدافه الاستغلالية التعسفية .

شول : قال برخت مرة ، إذا أردنا مرة تفجير عمل تذكارى من الأساس ، فعلينا أولاً بناءه ليسهل تدميره .

ڤيكفيرث : ولهذا على وجه الخصوص ، وعلى نفس التصور ، أخرجنا مشاهد المعركة فى صورة كبيرة ودقيقة ، بغية إظهار قُوى (كوريولانوس) وعبقريته فى العسكرية والحرب وقيادتها . ثم بعد ذلك تتبع المشاهد التالية التى تُبرز عبادة الذات والألوهية فى الشخصية كوريولانوس ، والتى تقود إلى عنصرين هامين يختلفان تمام الاختلاف . يقود سلوك عبادة الذات إلى عابدين ومعبودين . فى الجانب الأول يقف معبود واحد ، هو كوريولانوس .

كارلسون : قد أكون كأمريكى ، لى تصوراتى الخاصة لهذا العرض . لكننى لاحظت مواقف عند شول الذى قام بدور كوريولانوس تُذكرّنى بشبابى الذهبى . نموذج من الشباب يعبده الناس كثيراً ، وفى سعادة بالغة خاصة وهو يبتسم . هل هذا الانطباع عندى مصادفة ؟

تانشرت : ليس مصادفة . لكن لم يكن هذا فقط هو المقصود من الشخصية .

ڤايجل : هذا الشعر الذهبى كلفنا مالاً كثيراً . (تقصد صبغة الشعر) .

كارلسون : ذكرتم أن الإعداد لمسرحية (كوريولانوس) قد استغرق عدة سنوات . هل لى أن أسأل بدقة . كم استغرقت التدريبات على المسرحية ؟

بيرج : ثمانية شهور

ڤيكڤيرث : مائة وأربعة وتسعون جلسة تدريب مسرحية . (تعمل فرقة البرلينر انسامبل فى جلسة التدريب اليومية من الساعة العاشرة صباحاً إلى الساعة الثانية بعد الظهر ولمدة ستة أيام فى الأسبوع الواحد ، ونصف ساعة استراحة غداء فى اليوم) . مسـرحية (أيـام الكوميون) قُدمت لأول مرة فى ٧ أكتـوبر ١٩٦٤ م . استغرق العمل فيها ٢٢٩ جلسة تدريب .

تانشـرت : مسرحية أيام الكوميون دراما مؤلفة من كِسَرٍ صغيرة كالشظايا . مختارات إلى جانب بعضها البعض .

ڤايجل : مسرحيات برخت لا تنتهى ، حتى ولو صعدت للتمثيل على المسرح .

كارلسـون : أحياناً ظهر (كوريولانوس) فى زيّه وسلاحه أقل من صورة الرومانى . لكن الصورة العامة أعطت توثيقاً مخلصاً للتاريخ .

تانشرت : بطريقة تهكمية تميل إلى السخرية ، لم يُطابق العرض المسرحى أى قطعة أو مهمة مسرحية مستعملة ، مع التاريخية ليس هناك أى شبه أو علاقة شبه بين الزى أو السـيف أو الدلـو . كان المهم فى هذا العرض هو البحث عن الحقيقة . وفى الانتباه للحقيقة والغوص فيها ، ولا غير ذلك . كان أول سؤال لنا عند البدء فى إخراج المسرحية .. كيف يمكن لعالم هذه المسرحية أن يصبغها بطبيعته ؟

شول : إن كل عالم مطالب بأن يجد نفسه داخل المسرحية .

تانشـرت : وعندما عثرنا على عالم المسرحية المناسب لها وتحققنا من الصورة القريبة . بدأنا العمل فى الحوار والجمل . وفـى حـذف بعض العبارات ، وفى تغيير البعض الآخر ، وبعد ذلك ، بدأنا نفكر فى توزيع الأدوار .

كارلسـون : أفهم من ذلك أن الأزياء والمهمات المسرحية (الإكسسوار) واختيارها ، لم يكن لهم تأثير على الأصل التاريخى ؟

تانشـــرت : لم يكن لهم تأثير . إن عملنا قد بُنى على البحث ، ونتائج البحث لم تُغلق علينا فترة محددة بزمان ضيق ومحدود هو الزمن الذى تجرى فيه أحداث المسرحية . المصادر الأترورية ETRUSCAN (أتروريا بلاد قديمة فى غربىّ إيطاليا) ، من تماثـــيل وصور ومنحوتات ساعدتنا كثيراً . لكننا أسلبنا كل هذه التاريخيات ، حتى نكون أقرب إلى التعبير وإلى التأثير .

كارلسون : من أين ينبع مصدر هذا السيف القصير جداً ، الذى حمله الجنود فى ملابسهم ؟

ڤايجل : كان عملياً ويعطى تشكيلاً جمالياً بكل بساطة .

شول : استعماله كان سهلاً .

ڤيكڤيرث : شاهدنا من بين الصور للعصر سيفاً قصيراً ، وقد أعجبتنا الفكرة .

شول : اخترنا السيف القصير ، لأنه يظل بغير تأثيرٌ ملفت له .

ڤايجل : فى الحقيقة ، كان نموذجاً لسكين فنلندى كان لى .

كارلســـون : ألم يكن سُلم تسلق أسوار المدن المحصنة SCALING LADDER من أصل تاريخى ؟ تم جرى صُنعه ؟

تانشرت : بالنسبة لوظيفته فى المسرحية نعم . لكن شكله لم يكن كذلك . لم ننقل أية عناصر برمتها كما وردت فى التاريخ ، غير الشبكات الثقيلة NETS .

ڤيكڤيرث : كان من طبيعة العصر آنذاك ، أن يصرخ الجنود قبل هجومهم على الأعداء .

كارلسون : فى إخراج (كوريولانوس) ، وفى مشهد من أدق مشاهد الخيال قوة وغزارة ، اســـتعمل الإخراج المسرح الدوار . الأمر الذى أثر تأثيراً تفسيرياً ، بواسطة الوسيلة . وسيلة تغيير المنظر فى بساطة متناهية . وأحياناً ما كان المسرح الدوار يـــتحرك وما تزال الأحداث تجرى أمام الجماهير ولم تنته بعد ، كما فى مشاهد المعارك . هل لى أن أستفسر ؟ هل وُضعت خطة استعمال المسرح الدوار منذ الـــبداية ، وفق تصميم محدد ؟ أم أن فكرة استعماله جاءت مع تقدم وتطوّر التدريبات المسرحية بعد ذلك ؟

شول : فى البداية قررنا أن تكون مشاهد المعارك بواسطة المسرح الدوار . ولما كانت لدينا أثـــناء التدريبات الطويلة فُرص شتى للتفكير والبحث ، ففى مشهد التصويت والانـــتخابات من الشعب جرّبنا طريقتين لتنفيذ هذا المشهد الأول ، أن أقف عـــلى صندوق خشبى فى مؤخـــرة خشبـــة المـــسرح ، كشخصـــية جـــاك كاللو JACQUES CALLO . أما الطريقة الثانية ، فقد تغيرت عن الأولى . ووصلنا إليها عبر التحليل والمناقشة فى التدريبات المسرحية .

فـــيكفيرث : مـــن المهم جداً ألا نُهمل التجريب . وأن نعى ونمسك بالفرصة التى تمر عفواً لنمســـك بها ، ونتعامل معها فلعلها تُنبئ عن شئ . إن الأفكار عادة ما تظهر قبل الإمساك بها والتعامل معها وتجسيدها . لقد اخترنا استعمال المسرح الدوار فى مشاهد المعارك ، حتى يستطيع المتفرجون أن يشهدوا من كل زوايا المسرح المعارك ، من وجهات نظر مختلفة ، ومن زوايا مختلفة كذلك . ليُحس كل منهم بـــأن المعـــارك ليســـت هيولية أو شواشية ، بمعنى أنها مُشوشة تشوشاً كاملاً CHAOTIC . كـــلا ، كان الهدف هو العكس . إبراز المعارك منظمة مُعَدّة كإخـــراج الباليـــه . أردنا بذلك أن نُبين مهارة كوريولانوس كمنظم رائع فى ترتيب الحروب ، تحتاج إليه كل الأطراف . إنه قائد عسكرى عظيم ممتاز ، ولم يكـــن عنـــيفاً يســـتعمل القوة بلا مبررات . اخترنا المسرح الدوار فى مشهد التصويت وجمع الأصوات الانتخابية حتى لا يظل (كوريولانوس) فى مؤخرة المسرح ، تلف الخشبة وهو ينتقل بين الناس مع لفاتها . استعملنا لحظة كاميرا السينما فى الانتقال من مكان إلى آخر ، لكن فى المسرح الدوار .

فايجل : يستطيع فيكفيرث بمهارة أن يعثر على ما يريد .

فـــيكفيرث : لابد من التفسير الجاد للكلمة واللفظة . إن مهمة المخرج المسرحى العمل مع الموسيقيين والممثلين ورجال الديكور ومن حقهم عليه أن يقبل اقتراحاتهم . إننا لا ننتظر هذه الحالة للوصول إليها . فنحن نعمل بها . إن برخت قد علّمنا أن هناك خطاً رئيسياً جوهرياً يتعلق بكل الأشياء ، هذا الخط هو أحداث الدراما

كارلسون . مضت سنتان ونصف الآن على افتتاح العرض الأول لمسرحية كوريولانوس فى الريبرتوار المسرحى عندكم . أرتورى أوى لها الآن ثمان سنوات . كيف أمكنكم الحفاظ على هذه العروض ومستواها ؟

ڤـايجل : عندما تبدأ الدراما فى الجمود وتنحو ناحية فقدالها لعلاقتها بالحقيقة ، فإننا نسارع بإعادة التدريبات عليها .

بـيرج : على كل حال ، فإننا نتدرب على كل مسرحيات الريبرتوار فى شهر أغسطس من كل عام ، عندما نعود من أجازتنا الصيفية .

كارلسون : حضراتكم تُغيّرون أحياناً فى الممثلين لاستبدالهم بآخرين فى بعض الأدوار والمسرحيات . كيف تُسهّلون على الممثل المضطلع بدور جديد مهمته فى المسرحية التى مُثلت بغيره مراراً ؟

ڤايجل : إننا نتحاشى أن يُقلد الممثل من سبقه فى نفس الدور . على ذلك فنحن نثق فى ممثلينا أن يجدوا بأنفسهم الشكل الذى يرونه مناسباً لأدوارهم . لكن أحياناً ما نضطر إلى منطق القوة .

كارلسون : لاحظت فى مسارح كثيرة ، أن الوقت المخصص لجلسة التدريب ، كثيراً ما يتحول إلى مناقشات طويلة بين الممثلين والمخرج عن المبررات النفسية للأحداث ، والتفسيرات الباطنية . فى الأسبوع الماضى شاهدت تدريبات على مسرحية (محل الخبز **BROTLADEN**) التى عُرضت بتاريخ ١٣ أبريل ١٩٧٦ م . ووجدت فى العرض تغييرات عن جلسة التدريب . هل اقتضى هذا التغيير كثيراً من المناقشات النفسية ، كما هو متبع فى مسارح أخرى ؟ أم أن هذا الانضباط من خصائص مسرح البرلينر انسامبل ؟

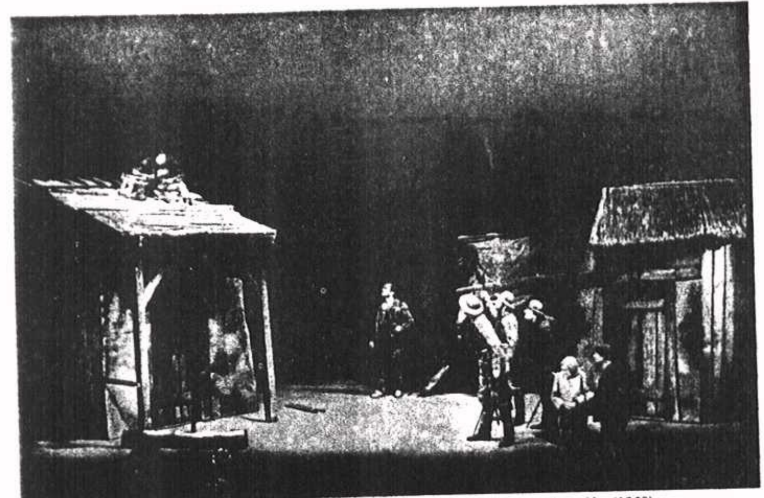
تانشرت : نحن أيضاً نتعامل مع التفسيرات ونقضى فيها وقتاً طويلاً . لكنها لا تمس البواعث النفسية .

ڤايجل : أحياناً على الأقل

بيرج : يحدث هذا مع بعض الممثلين الذين لا ينفعلون إلا للمناقشة .

فايجل : على كل حال ، فإن استعمال السيكولوجيا فى المسرح يحدث على مستوى سُفلى . طريقة قديمة وبلا فائدة مرجوّة .

شول : انى أسعد كثيراً بالإضافات السيكولوجية لظلال الدراما الأخلاقية واللاأخلاقية ـــ فى الدور المسرحى الذى أقوم به . إن الفصل فى هذه الأمور لا يتم فى جلسات التدريب عند الممثل أو المخرج . انه عادة ما يتم عند التدريبات الأخيرة على مستوى الدراماتورجيا ، عندما تحتدم المناقشات حول ما يحدث فى المسرحية .



Brecht *Kurázsi mama* cimű drámája a „Berliner Ensemble" színpadán (1950)

Shakespeare *Coriolanus*ának Brecht-féle átdolgozása a „Berliner Ensemble" színpadán (1964)



مسرح البرلينر إنسامبل ـ برلين

١ ـ الأم شجاعة — برخت

٢ ـ كوريولانوس — شيكسبير ـ برخت

ADOLPHE APPIA أدولف آبيا

(١/٩/١٨٦٢-٢٩/٢/١٩٢٨ م)

" انتهت مرحلة الخبرة فى مهنة الإخراج المسرحى . ولم تُعد المهنة تتطلب الذوق أو الموضة فقط . بل دخلت فى طور التعريف والتحديد ـــ أدولف آبيا " .

أدولف آبيا سويسرى الجنسية . مهندس ديكور مسرحى ، ومُنظِّر للمسرح . أنهى دراسته فى بـــاريس . بدأ حياته فى مسرح بيرويت عند ريتشارد ڤاجنر . فى عام ١٨٩٥ م يصدر له كتابه النظرى بعنوان (إخراج الدراما عند ڤاجنر)

LA MISE EN SCÈNE DU DRAME WANGÉRIEN

يبحث فيه فى عدة قضايا ومشكلات فنية تتعلق بالديكور والألوان والبُعد الثالث وحاجات خشبة المسرح . وفى عام ١٨٩٩ م يكتب أهم مؤلفاته بعنوان (الموسيقى والإخراج)

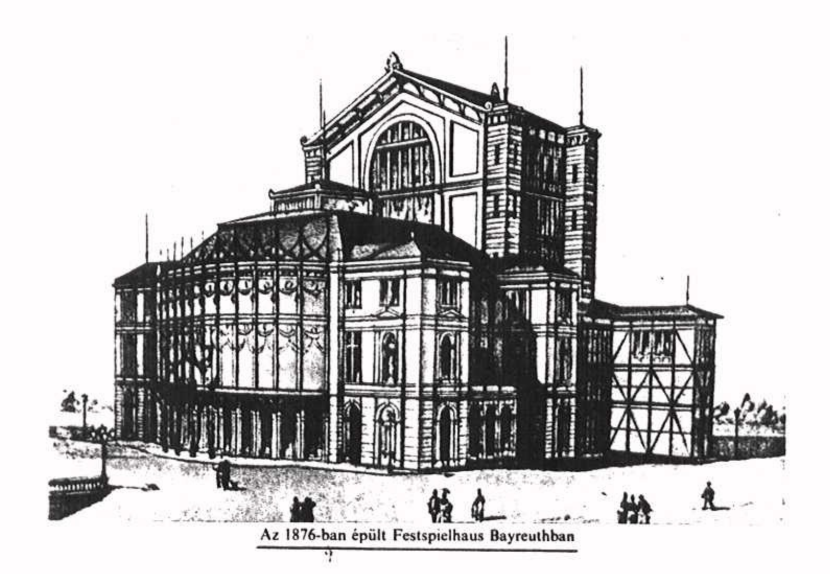
DIE MUSIK UND DIE INSZENIERUNG .

وفى الكـــتاب يتعرض تفصيلياً لنظرية خشبة المسرح ، وشكل العرض المسرحى ، ولنظرية الدراماتورجـــيا . كـــان من أهم المناصرين للمسرح الموسيقى . أخرج عام ١٩١٤ م فى چنيف مسرحية فى احتفال شعبى كبير LA FÊTE DE JUIN . عند بناء أوبرا ڤينا استعان المعماريون بنظرياته العلمية . يعترف بأساتذته فى المسرح راينهاردت ، كوبو ، چورچ بتويف G. PITOËFF

أولاً : الإخراج كوسيلة من وسائل التعبير

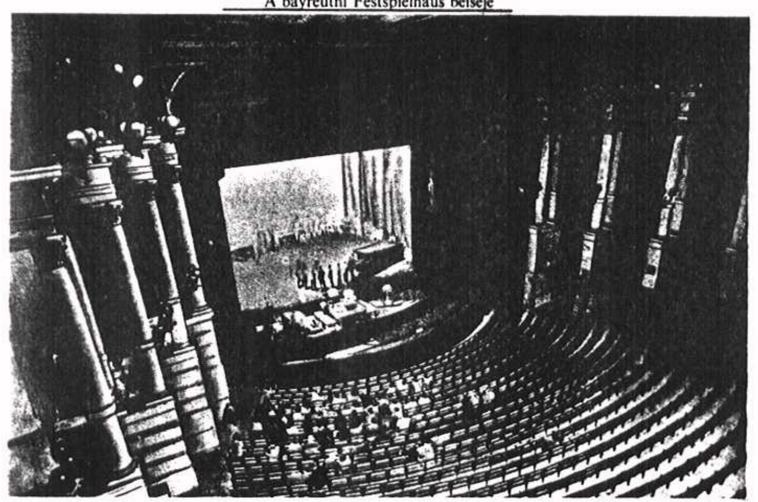
أدولف آبيا واحد من الأعلام السويسرية فى فن المسرح . يعتبر آبيا أن أى تكوين فنى ، هو بحاجة إلى الإحساس بموضوع الشئ المراد التعبير عنه . فالتعبير يحتاج إلى وسائل ، وإلى علاقة تتسم بحسن الإيقـــاع . على شريطة أن تتمتع هذه العلاقة بالتناسق والنُظُم . فإذا لم يُحس الفنان الخالق (الوسيلة) ، لم يستطع أن يضع يده على العلاقات المتناسقة .. وفقد بذلك التعبير نفسه . وتكون نتـــيجة ذلـــك أن يخـــرج التعـــبير خالياً من الإحساس الفنى ، فارغاً من الجمالية والاسطاطيقية AESTHETICS ، سواء كان هذا التعبير مسرحية أو أوبرا أو قطعة موسيقية أو قصيدة شعرية





Az 1876-ban épült Festspielhaus Bayreuthban

A bayreuthi Festspielhaus belseje



١ ـ مسرح مهرجان بيروت من الخارج　　　ريتشارد فاجنر

٢ ـ مسرح مهرجان بيروت من الداخل .



أو تمـــثالاً أو صورة أو لوحة زيتية . وإذن يخرج التعبير فارغاً من النبض الفنى ، الذى يخلعه الفنان على تعبيره .

وكـــلما احتوى التكوين الفنى على عناصر وجزئيات ومؤلفات تركيبية ، كان التّظُم ودقة الإيقـــاع صعباً ومُجهداً . ففى الدراما مثلاً كلما ظهر التضافر بين الجزئيات الفنية ، تحققت كلمة الشاعر الدرامى . كما أن الرسام والنحات يستلهم كل منهما مكوّناته وجزئيات عمله من التكوين الفـــنى ، ولكن فى اختلاف عن كاتب الدراما . كما أن المخرج هو الآخر يستلهم مُكوّناته بطريقة تدريجية شيئاً فشيئاً ، نتيجة طبيعة العملية الإبداعية فى مهنة الإخراج المسرحى ، وتقدّم التدريبات وتطورها يوماً بعد يوم . وهو ما نجد فيه الإلهام عنده مختلفاً عنه عند النحات مثلاً ، الذى تصل إليه فكرة التكوين مرة واحدة ودفعة واحدة ، بعدها يبدأ فى عملية التحقيق للفكرة . أما عند المخرج ، فرغم وضعه لنفس فكرة التكوين ، إلا أن طبيعة مراحل عمله تتيح لـــه التعديل والتبديل والتغيير والاستيفاء .

ثانياً : ما هو الإخراج ؟

يُعرّف آبيا الإخراج بأنه السعى الدائم الذى يقدم المساعدة الفنية لبعث حياة مسرحية على نص درامى مكتوب . بحيث يكون التكوين الدرامى عند المخرج مرتبطاً ببعث الحياة المسرحية فى نص معين ، ودون الخروج إلى نصوص أخرى قد تظهر أو تُرى ظلالها خلف أبعاد النص المكتوب . عـــادة ما تكوّن الأحداث والمراحل الدرامية فى خيوط رفيعة وعلى اتصال دائم ومتواصل بالمفهوم الدرامـــى للدرامـــا ، وعاكســـة لما فى بطن وباطن الشاعر المؤلف ، وفى وعيه بالعصر وبالمجتمع وبـــالأحوال وبالظـــروف . كل هذه الالتزامات هى مصدر الإعلاء بالفن ، وهى التى تحوّل الفن المســـرحى إلى فن صعب عظيم التكوين رائع التأثير فى النهاية . حتى لو انفصل المخرج عن كلمة الشاعر ولم يقم بتبعيته شرعياً .

لكن ما معنى ذلك ؟

معـــناه أن فن الدراما يسمح باحتمال أكثر من وجهة نظر وأكثر من رؤيا وتفسير فى العمل الفـــنى الواحـــد ، أو القطعة الأدبية الواحدة . لكن ليس معنى ذلك أيضاً ، أن المسرح يقبل كل وجهات النظر الذاتية بلا أية تحفظات .

إن المسرح على استعداد لقبول أية وجهة نظر تجاه أى نص أدبى أو شعرى أو درامى ، طالما كانـت وجهة النظر هذه مسلحة بالعلم والفنية والتناسق ، أو هى توحى بنظرة عالية القيمة عالية الفكرة .

هذه الرؤيا الفكرية عند أدولف آبيا إلى ماذا تقودنا ؟

إنها تدفعنا فى شجاعة ، إلى الاعتراف باستقلالية النظرة فى مهنة الإخراج فى المسرح . فوجهة نظـر الكاتب الدرامى فى شخصية مسرحية ، غير كافية لإيصال مفهوم الشخصية إلى الجمهور ، بدون وجهة نظر الإخراج المسرحى .

كما أن الكلمة المحررة أو المكتوبة غير كافية فى العرض المسرحى ، لتقوم بهذه المهمة الصعبة . وحتى لو تمادى الدرامى فى الشرح ما بين قوسين فى ملاحظات أدبية . وحتى لو وضع أفكاره فى شكل ملاحظات لخط سير الشخصية يميناً أو يساراً أو جلوساً أو قياماً . لأنه فى النهاية ، وبكل ما أوتـى من قوة فى الملاحظة ، وتجربة فى الممارسة والخبرة ، فإن الدرامى لن يصل إلى فكر المخرج المســرحى ، ولا حـتى إلى وسيلة من وسائله فى تنفيذ العرض . لأن ذلك يكون فى مرتبة أعلا ، وبطـريق مخـتلف كل الاختلاف عن طريق التعبير الأدبى أو الدرامى بالكلمة والمشهد والفصل والمسرحية بأكملها .

إن فكـرة المؤلف الدرامى عادة ما تكون قاصرة عن أن تُلبس الشخصية المسرحية (الرداء الفـنى) الـذى يخلعه الإخراج على الشخصيات ، فى تحديد واضح للموضة والشكل والزخرفة والصورة والبيان .

والإخـراج إذن ، وعلى هذه الصورة العلمية ، يحتاج لمخرج يتفجر بالخيال والتصور عند إخـراج أحد الأعمال على يديه . مخرج يضع التعريفات والأبجديات من أول الطريق إلى نهايته . مخرج يجدد ، ولا يكرر فكرة الشاعر أو رأى الكاتب الدرامى .... وفقط .

ثالثا : الموسيقى

المؤلف الموسيقى ، كالمخرج المسرحى فى تحديد الأشياء تحديداً قاطعاً . وهو فى الموسيقى يحدد الهـدف ، ويُصنّف الموسيقى التى سيستعملها ، باحتراس شديد من المبالغة . ومن الإعادات تفادياً للملل والرتابة . اجتهادات فاجنر تتسم بالطبيعية والمعقولية والمنطق . حتى ولو حملت ـــ كما يقول

الـبعض مـن نقاده ــ بعض المتناقضات التى أدت إلى قيام تنازلات بين الموسيقى وعمل الممثل فى أوبراته ودراماته . الموسيقى عند فاجنر كانت تجتهد لإقامة وإنشاء شكل يُقرّب الدراما من الجمهور المشـاهد والمستمع ، بمقاطع الموسيقى وتداخلاتها المخصصة لها فى أماكن محددة على طريق مسيرة الدراما . كان على الموسيقى أن تحتل مكاناً فى الدراما بعد أن أُتيحت لها الفرصة لتصل إلى الناس ، حيـنما كانت الكلمة تكّف عن الرنين فى الدراما أو فى الأوبرا ، سواء كانت هذه الموسيقى دينية تقدم ترتيلات للطقوس ، أو أفراح أعياد أو تعبيراً درامياً آخر .

يذكـر آبـيا " إن الموسيقى كأداة تعبير قد دخلت المجال الدرامى من خلال تصور منفصل خاص بها ، يسعى لتحديد علامة معينة ذات خصائص فى الدراما " [1] .

لمـا كان الهدف الفنى واحداً بين الدراما والموسيقى ، فلم يكن هناك مجال ــ والحمد لله ــ لقـيام تعـارض فى وجهات النظر بين الفنّين . لأنَّ كلاًّ منهما كان هدفه هو القيام بدوره لخدمة الهـدف الواحـد المشـترك ، وهو الإعلاء من المضمون والشكل الدراميين . إلا أن هذا التعاون الدرامى ، قد أثار من جهة أخرى متعارضات ومتناقضات . كيف ذلك يا تُرى ؟

فى امتداد لمهمة الموسيقى ، وتوغل لها فى الدرما . أحياناً ما كانت تدخل الموسيقى فى سباق ــ بحسن نية ــ مع كلمة الكاتب الدرامى كلما سنحت الفرصة إلى ذلك . أو حينما يعجز الكاتب أحياناً عن إخراج فكره مُحرراً مكتوباً فى سطور داخل الحوار الدرامى .

فالموسيقى الدرامية عند بيتهوڤن (L. VON BEETHOVEN ــ ١٧٧٠ ــ ١٨٢٧ م) اقتربـت كـثيراً مـن الدراما . هذا بينما نجدها عند فاجنر قد اهتمت بتكملة الكلمة الدرامية ، والوصول إلى مرحلة الاكتمال عند فنان الموسيقى عن طريق حل المشكلات الموسيقية لديه ، والتى عادة ما تعترضها الدراما بالكلمة . وهو ما أسموه (تنازلات فاجنر الموسيقية) . هذه التنازلات التى أقامت معاهدة مصالحة بين الممثل المسرحى والفنان الموسيقى ، تتلخص فى أن يعكس الشاعر كلمته الأدبـية مـن واقع الحياة الداخلية لشخصياته المسرحية ، بينما تُعطى الموسيقى نفسها لهذه الحياة الداخلـية التى يخلعها الشاعر على شخصياته ، للوصول إلى شكل (درامى موسيقى) مؤثر . بهذا التعاهد والتصالح ، حافظت الدراما على التكوينات الموسيقية الناشئة فى المسرحية . وتعاونت على تقديم شكل صريح وواضح يتسم بأغلى وسائل التعبير الفنى الدرامى .

وبذلك استطاعت الموسيقى أن تقوم بدورها ، معبّرة عن آفاق فنونها . ليس فقط من خلال الكلمة أو إلى جانبها . ولكن من واقع صورة فنية مستقلة تشير إلى الدراما .. هذه الدراما التى هى وجه خشبة المسرح فى كل الأحوال .

دور الموسيقى من واقع العرض المسرحي

يـــرى آبيا أن يجرى الفحص على عرض من عروض البانتومايم PANTOMIME . حيث تتوافر الموسيقى ، وممثلون بلا حوار ، يعبّرون عن إرادتهم وأهدافهم بالحركة الخالصة تعبيراً درامياً . فالموسيقى فى الدراما تُحدد وقت وزمن البانتومايم أو الحيز الزمنى الذى تتم فيه الحركة والتعبير . أحـــياناً مـــا يكرر الموسيقيون أو يُعيد المغنون بعض المقاطع الغنائية فى العرض . والموسيقى فى هذه الحالة تكاد تشبه دورها وتتبعه . لكن البانتومايم المحدد هو الآخر ، يجب أن يكون مرتبطاً بتوقيت محـــدد مع الموسيقى . بمعنى ألا تكون هناك أية إعادات للموسيقى أو للأغنية أو فى مقاطع هذه أو تلك . وإنما تبقى الموسيقى بدقتها وموازيرها عاملاً فى ضبط البانتومايم نفسه ، وتحديد توقيته كذلك حتى يُكوّن المخرج بينهما معادلة رياضية منضبطة الوقت والتحديد .

فإذا ما فحصنا درامية الموسيقى بعد ذلك ، قلنا إن الموسيقى تجد الشكل الخاص بها فى التعبير عند موضوع معين فى الدراما . وهو ما يعنى أن الدراما تعكس وقت الموسيقى الذى تحتله فى الدراما أو بمعنى آخر ، أن الوقت الموسيقى ، هو الذى يرتفع بالمؤلف الموسيقى إلى أعلى ، حين يشارك فى عكس الرؤية الدرامية من واقع مفهوم درامى محدد وواضح .

رابعاً : الموسيقى والإخراج

١ - أساسات نظرية

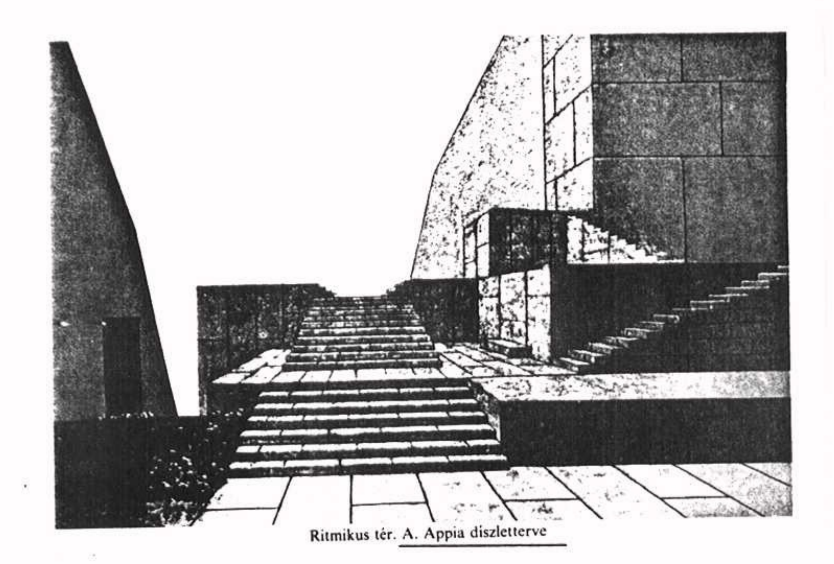
حتى يصل مفهوم الكاتب الدرامى ، لابد من أساس نظرى مُقعّد يبث وسائل فنية . كما أن أى لحظـــة تغير لأى شئ فى الحياة العادية تحتاج إلى تكوين زمنى ليجرى ويتم فيه هذا التغيير ، فإن الإخـــراج بحاجـــة إلى تجســـيد هذه اللحظة ، وتبيان الزمن الذى تجرى فيه على خشبة المســرح . والأساس المُقعّد ، هو أن يكتب المخرج (ولو فى مخيلته على الأقل) مساحة الزمن ، ليمكن لـــه تطبيق التغيير وحفظ المساحة ، ومن ثَمَّ إخراجها بالوسائل البشرية والآلية والتقنية التى بين يديه .

وهـــذه المهمة لا يضطلع بها كاتب الدراما على الإطلاق . لكن يضطلع بها المخرج ، طالما هناك وظيفة للإخراج المسرحى . لأن تحديد الوقت ، وإنسيابه ، وقطع أسلاكه ، أو فصل دائرته الكهربائية على المسرح ، ليس من صُنع المؤلف . خاصة فى ذلك الوقت الذى تحتله الموسيقى على المسرح ، وهى أشياء ليس للمؤلف الدرامى شأن بها من قريب أو بعيد .

إن الإخراج يتبع فى ذلك الإيقاع العام للدراما ، وسرعة وبطء الإيقاع فى الإلقاء التمثيلى داخل التمثيلية بين الممثلين . بما يتعارض مع تحديد الوقت أو الزمن فى (الأدب) عنه فى (الإخراج) و (العـــرض المســـرحى) . نصـــل من ذلك إلى أن تحديد الزمن فى العرض هو من صُنع المخرج المسرحى وحده .

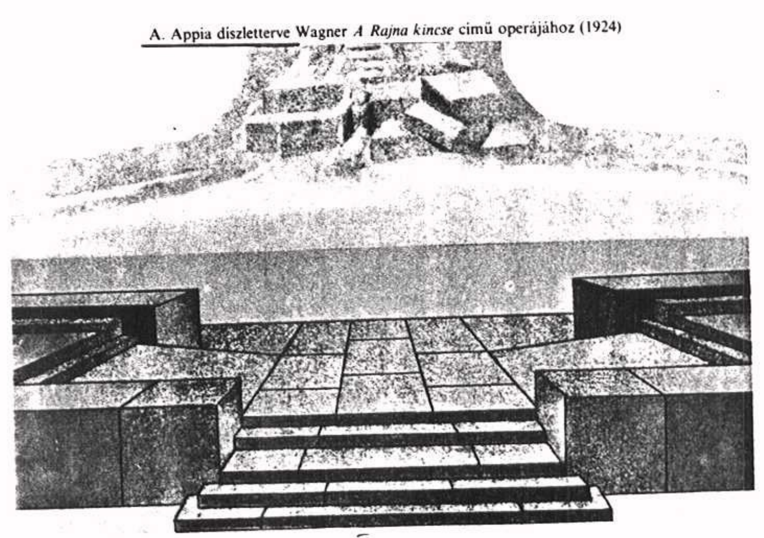
الموسيقى لا تعكس الزمن أو امتداده فقط ، وإنما هى تتعدى ذلك إلى العـــرض المسرحـــى نفســـه ، وإلى مسيرته . وهو ما يحدث خاصة فى فن الدراما المسرحية . لأننا لا نجد للموسيقى مثل هـــذا التأثير فى أنواع أخرى من الفنون . فالعرض الدرامى يأخذ معه الموسيقى إلى ميدان الدراما الحدثىّ ، مستعملاً أحسن الخصائص الموسيقية التى تحاول بطاقاتها وآلاتها أن تكسب الشئ الكثير مـــن الموقـــف . كما أن حوار الدراما ـــ وله دوره القوى فى الميدان الحدثىّ ـــ يعطى صورة عن مضـــامين الدراما المكتوبة ، والتى يُحققها الممثلون بفنونهم وخبراتهم وحُسن تفهمهم لأدوارهم . والممثلون هم الذين يحتلون الوقت المخصص للكلام علـــى خشبـــة المســـرح . واللقاء بين الاثنين (الدراما والموسيقى) هو الذى يخرج علينا بنتائج فنية درامية موسيقية جيدة الصنع . فإذا ما كان ممثل يعانى من شئ داخلى ، فإن الظروف تقضى بأن تشترك تعبيرات الوجه فى هذا التعبير ، ليصل إلى مكانـــه تمامـــاً وســـط صالة الجمهور . فإذا ما كانت المعاناة والألم لدى الممثل تجرى فى شكل ذكريات أو صورة مستدعاة من الماضى ، فإن الموسيقى يمكن لها أن تدخل هنا ، لتُعبر هى الأخرى بطريقـــتها عـــن المعاناة والألم الذى يتحدث عنه الممثل ، إضافة إلى تجسيدها جَو وصورة الماضى المستدعاة بلا أية تعارضات مع الإحساس الفنى . حيث تنتقل الموسيقى فى الدراما لتنقل ما يعكسه الممثل من معاناة ، فى تضافر جيد مقبول .

لكن .. هل يمكن أن تُحددقسمات الممثل المُعبرة عن المعاناة مثلاً ، العلاقة بينه وبين ديكور قائم فعلاً على خشبة المسرح ؟



Ritmikus tér. A. Appia díszletterve

A. Appia díszletterve Wagner *A Rajna kincse* című operájához (1924)



١ ـ ديكورات أدولف آبيا سويسرا
٢ ـ ديكورات أدولف آبيا سويسرا

٢ ـ التقنية المحيطة بخشبة المسرح

بالدخول إلى عناصر التقنية التى تحيط بخشبة المسرح ، يشير آبيا إلى ثلاثة عناصر محددة هى :

١ ـــ وضع الديكور

٢ ـــ الإضاءة

٣ ـــ المناظر المرسومة المدهونة

فى مقدمة للعناصر الثلاثة ، والتى ترتبط ببعضها البعض فى العمل المسرحى يرى آبيا أنه لابد من وضع المنظر المدهون على المسرح ليُسمح بإضاءته . وعلى ذلك تتضح علاقة أولية بين الديكور والإضـــاءة المسرحية . إن وضع الديكور يجب أن يكون بعيداً إلى حد ما عن مصدر الإضاءة التى تقـــع عليه . وذلك حتى لا تنفضح الرسومات المدهونة بما يكشف عورتها . ولا يجب أن ننسى فى النهاية أننا نعرض مسرحاً . إن الإضاءة لا تقوم بمهامها تماماً ، إذا ما وقعت على ديكور باهت لا لـــون له . ويبطل تأثيرها أيضاً إذا ما وقعت على مناظر مرسومة بمختلف الألوان والدهانات مثل قوس قزح ، طبعاً إلا فى بعض لحظات اضطرارية ، التى تتعمد كثرة الدهانات والمغالاة فى الألوان ، لبعـــث تأثير خاص مُعين . وهذا استثناء من القاعدة . طبيعى أن وضع الديكورات وتحديداتها على خشبة المسرح ، إنما يعكس اجتهادات ونشاطات التأثيرات الضوئية . فإذا ما دخل ممثل إلى ساحة خشبة المسرح ، فإن على الإضاءة ووضعيات الديكور أن تختفى وراءه وأن تكون فى خدمته ، من أجل تحقيق وحدة فنية تؤكد العلاقة العامة ، ولا تُعطل من تطور الدراما أو انسيابها .

هذه العناصر الثلاثة ، وضع الديكور ، الإضاءة ، المناظر المرسومة المدهونة ، ، لا يمكن أن تعمل وحدها فى تكوين مستقل لكل منها . كما لا يمكن أن تنفصل واحدة عن الأخرى فى إعلاء للذاتانية . لأن ذلك يؤثر على العنصر الآخر الحى ، وأقصد به الممثلين على خشبة المسرح .

لقد تطورت المناظر المرسومة المدهونة على مر العصور أكثر من تطور العنصرين الآخرين . لأنها تشد النظر إليها ، وتفتح حدقة العين لها فى اتساع ، بما تعجز عنه الإضاءة أو وضعية الديكور أحياناً كثيرة . والمناظر المرسومة المدهونة تظهر أمام العين ، وقد اتضحت مهماتها وأهدافها فى خدمة الدراما والمسرحية . إن الجماهير المسرحية لا تزال فى حاجة إلى منَ يشد عينيها ويُقيّد من انتباهها ، فهـــى جماهير جاءت إلى المسرح تحمل معها الشغف والتطلع وحب الاستطلاع . وإذاكانت هناك

بعـــض الآراء التى تقول بأن هذا التقدم فى المناظر المرسومة المدهونة قد تطور إلى أكثر من اللازم ، لأنه يشد انتباه المتفرج ويستهلك طاقته البصرية ، حتى لينصرف أحياناً عن إلقاء الممثل وانفعالاته . فإن ذلك أمر مردود عليه . إذ أن المناظر على المسرح من مهمتها الأولى — وبخاصة فكرة التصميم فـــيها — حماية ظهر الممثل وإثراء وإنارة الكلمة . والأمر يختلف فى الأوبرا ، عندما تلعب المناظر المرســـومة المدهونـــة دورها فى إعطاء الراحة للمتفرج ، الذى يفهم أبعاد المناظر فى فن الأوبرا ، ووظيفتها التى تختلف تماماً عن وظيفتها فى المسرحية الدرامية . إن الإضاءة المسرحية المسلطة على ديكور الأوبرا من شأنها إعطاء مقدمات لما سيتبع من حركة للكورس أو الكورال أو الباليه . وهى بذلك تتقدم لمهمة أخرى ، غير مهمالها فى الدراما .

٣ ـ وضع الديكور

تتجه كل الاهتمامات على خشبة المسرح إلى الممثل . هذا أمر طبيعـــى باعتبـــاره العنصـــر الأول ، بـــل وأهم العناصــــر جميعهـــا فـــى أثناء عملية إيصال الرسالة الفنية للعرض المسرحى أو الموســـيقى ، هو أهم الأهميات ، إلى جانب أهميات معاونة كالإضاءة والحركة والإكســـوار وفن تخطـــيط الوجـــه .. إلخ . إن معالجة (وضع الديكور) يجرّنا إلى التعرف على بناء التكوين الفنى وعناصره والعلاقات بين هذه العناصر .

لا يجـــب أن نصـــبَّ الاهتمام بالألوان والدهانات على حساب وضع الديكور قياماً على المسرح .

يعارض آبيا هذا التيار الذى كان قد ظهر فى عصر فاجنر . لأن الدراما لم تكن حقاً فى حاجة إلى الإبهام بالألوان فى الديكورات . وبذلك تصبح هذه الألوان وتلك الدهانات للرؤية الامتاعية فقـــط . ألـــوان تُمتّع العين وتشدّها إليها من فرط جمالها وألوانها الصارخة . وإذن فهى تصير بغير وظيفة درامية فى هذه الحالة .

ونفس الأمر ينطبق على الموسيقى ، اشتراكها وتحديد مواضعها بالنسبة للدراما . فهى إذا لم تكن مُوظفة التوظيف الدرامى السليم ، فإنها لا تفيد ، وتبدو زائدة عن الحاجة . مهما حدّدناها فى بداية العرض المسرحى كافتتاحية أو كمقدمة موسيقيَة ، أو اخترنا لها أماكن لتصدح فيها من بداية مشهد إلى نهايته . ومهما جمّلنا بها شخصية البطلة وهى تظهر لأول مرة على المسرح وللجمهور ،

أو عـــند انصرافها من على خشبة المسرح . كل هذه الحالات تستعمل الموسيقى بطريقة ساذجة ، ليس فيها من الدرامية الكثير .

كاتب الدراما الذى يستعمل الكلمات والحوار دون بعث وتصميم (الموقف المسرحى) ، يكتـــب شخصيات منفصلة عن الوضع الدرامى ، حتى لو تشبث بمعاونات الديكور ومساعدات المـــناظر المرسومة المدهونة . فعليه ــ كدرامى ــ أن يعتبر نفسه وحيداً فى الميدان ، ذلك لأن هذه العناصر والمكمّلات المساعدة التى قد يركن إليها ويرتكز عليها ، بحاجة هى الأخرى لاثبات نفسها ومهمـــتها على المسرح فى نفس الوقت ، بطريقة وشكل دراميين يُناسبان أسس الفن التشكيلى .. أى عبر احتضان ذاتية درامية مختلفة فى منهجها ووسيلتها عن منهج ووسائل كاتب الدراما . وشئ آخـــر أن تتفق هذه الوسائل مع بعضها البعض عند الدرامى وعند مصمم الديكور ، لتؤدى هذه وتلـــك إلى غايـــة واحدة وهدف واحد . والارتكاز لواحد على الآخر يختلف بطبيعة الحال كل الاختلاف ، لاختلاف الأساس الأول فى الدراما عنه فى الديكور .

طبيعى أن وضع الديكور يستهدف التناسق والانسجام شكلاً وصورة وحركة وفراغاً على خشبة المسرح . فإذا ما انفصل الديكور عن الخشبة ، ضعف تأثيره وشحُب . والإخراج هو الذى يحـــدد هذه المعايير . فبالوعى ونظرة الإخراج الدقيقة ، يتحاشى الإخراج عراقيل كثيرة يمكن أن تنشـــأ من وضع الديكور الخاطئ ، أو الضاغط على روح المسرح ، أو الثابت على أنفاس الممثلين وحركـــتهم فى العرض المسرحى . وخطأ وضع الديكور ، يقود كذلك إلى مشكلات فى الإضاءة عـــلى المســـرح . وكل ذلك يُقطع أوصال الترابط بين الجميع على الخشبة . الممثلون والإضاءة والجمهور كذلك . إن وضع الديكور على مسافة معينة على الخشبة . وعلى بُعد معين من الصف الأول للجمهور له أهميته الكبرى .. نفسياً وتأثيرياً . فبُعد الديكور يُضعف من تأثيره واقترابه يضر بالتأثير نفسه . المهم فى الوضع ، هو الإيحاء به فى تناسق مع الزمان والمكان ، لتتم عملية التأثير ــ بـــالديكور ــ فى شكل طبيعى وغير شاذ أو متعمد . وبما لا يفضح المعمار أو يكشف عورة المناظر على المسرح .

إن وضع مكان التمثيل فى المسرح الإغريقى القديم كان مناسباً من أى مسرح معاصر اليوم خاصة ما يخص وضع الديكور . طبعاً من المعروف أنه لم تكن هناك ديكورات فى المسرح القديم .

والخشـــبة تحولـــت ما بين دائرية ومدرّجة ، والفتحة الواسعة التى كان يُطل منها الجمهور لم يكن وضعها عبثاً ، بقدر ما كانت شكلاً رائعاً ومناسباً للرؤية السليمة لكل الجماهير . ولما كانت الدراما اليونانية القديمة درامات أحداث ، وليست درامات للمنظرية أو لرؤية العرض فقط . فإن وضعية خشبة المسرح كانت ملائمة تماماً لما كان يُقدم على المسرح من أعمال شعراء اليونانيين القدامى . والممثل الذى يقف عالياً لا يستطيع أن يُخفى شيئاً ، عارياً تماماً كخشبة المسرح بلا ستار .

لكـــن المســـرح المعاصر يختلف الآن فى وضعيته وفى ديكوراته عن المسرح اليونانى القديم . وحـــتى فى شـــكله نلاحظ اختلافات شتى . والفتحة الأمامية المعاصرة أمام الجماهير وجهاً لوجه ، تحتاج إلى عناصر أخرى للتآلف معها والوصول إلى عدة طوابع (جمع طابع) للتأثير على الجماهير .

إنـــنا حتى العصر الحديث لم نصل بعد إلى نوعية قوية فى وضعية مكان التمثيل ، وبخاصة فى شكل خشبة مسرح التراث العربى . هذه حقيقة لابد من الاعتراف بها .

المســـــرح المعاصـــر يســـتعمل مؤثرات وضعية ثلاثة للتأثير على العين المشاهدة فيما يختص بالديكور وخشبة المسرح . وهذه الوضعيات هى :

١ ــ الجزء الأمامى من خشبة المسرح .. (مقدمة الخشبة) . وأحياناً ما يشمل هذا الجزء مكان الأوركسترا ، أو جانبيه الأيمن والأيسر .

٢ ــ المكان الأوسط ، داخل خشبة المسرح .

٣ ــ الأطراف ، التى تتدلى منها البراقع وتتواجد فيها كواليس المسرح . والتى تُحدد المنظر المسرحى على خشبة المسرح وهى التى تحجب العورات على المسرح ، كما تُستعمل فى إخفـــاء مصـــادر النور وعاكساته من أجهزة صغيرة وكبيرة ، وآلات تقنية للبرد والرعد والمطر والسحاب والنجوم والصواعق .

لعل إحدى مشكلات وضع الديكور تتجسد أو تظهر فى الجزء الأول رقم (١) . هذا الجزء الذى ليس بوسعه إرضاء كل المتفرجين بحكم موقعه الأمامى على خشبة المسرح .

وهـــو مـــا يعطى فرصة لاجتهاد اللون والرسومات ، حتى يُعوّض شيئاً . فهو فى نهاية الأمر (مكشوف) أمام النظارة . قريب منها ومن عيون الجماهير . لكـــن هـــذا الأسلـــوب فى المعالجة الفنـــية . لـــه جانبه الذى يحمل الضرر كذلك . لأن الإضاءة العالية بالنسبة لهذا المكان الأمامى ،

من شأنها أن تفضح العورة أيضاً . مهما بدت الرسومات جميلة وبراقة ، ومهما كانت الألوان زاهية مُلفتة للبصر والعين .

فإذا ما عالجت الجزء رقم (٢) داخل المسرح ، ووظيفته فى الوضعية . فإن آبيا ينص على أن هذا الجزء هو المكان الذى غالباً ما تحتله أحداث الدراما . وهو من وجهة نظره ، أهم الأجزاء كلها عـــلى الخشبة ، التى يجب أن تسترعى انتباه المخرجين ، للتركيز عليه فى الإضاءة ، كنقطة ارتكاز لشد حدقة العين وغوايتها للمنظر المسرحى وللممثلين .

ولـمــا كانت هذه المساحة الوسطى من أهم الأجزاء الثلاثة ، وأكثرها استعمالاً فى الغالب ، فضـــلاً عن أنها أكبر المساحات ، فإن ذلك يقضى بأن يشملها التناسق الشديد والنظام الأعظم فى وضع الأثاث والديكور والإكسسوار والقطع الخفيفة .

فى خلفية المسرح ومن داخل المكان الأوسط ذاته ، نتعرف على منطقة تابعة ، جرى العُرف علـــى تسميتها بـــ (مؤخرة المسرح) . وهـــذه المؤخـــرة إما أن تكون ستاراً عادياً ، أو خلفية للديكـــور ، أو مكاناً يُستغل لإجراء إنعكاسات تقنية تظهر عليه ، كصور الفانوس السحرى ، أو أجـــزاء من شريط سينمائى ، أو خيال ظل أو سلويت . هذه المنطقة من خشبة المسرح ، هى أكثر الأماكن تأثيراً على الجماهير . نسبة إلى بُعدها ، هذا البُعد الذى يقفز إلى الإمام بخـــداع البصـــر فـــى الاستعمالات التقنية فى عملية (التأثير) . بل ويتجاوزها إلى الصالة . وهى بهذه الخصائص ـــ وبهذه الأبعاد النفسية ـــ تعتبر من أهم المناطق التى يتحقق وجودها النقّاذ بفعل عامل (الإيهام المسرحى) .

أمـــا فى الجزء رقم (٣) ، فإنه الجزء الذى لا يشترك كثيراً فى عملية الإيهام المسرحى . وإن أخفى خلف ستائره وكواليسه مُقوّمات التأثير وآلاته ومعداته وعدده .

وسط هذه العناصر الثلاثة ، وأثناء عملها وقت العرض المسرحى ، يتكوّن التحقيق الفعلى للممثل على خشبة المسرح بالطرق والوظائف التالية :

أ ـــ العناصر الثلاثة السابق ذكرها تُكوّن المكان للأحداث .

ب ـــ الممثل ، الذى يُبلور الأحداث وهو حاملٌ لها فى تصوير مسرحى .

ج ـــ خـــروج الإطـــار العام والمضمون الدرامى ، وفق تصوّر الإخراج بالتحام الوظيفتين السابقتين أ ، ب على المسرح الحى .

هذه الصورة العصرية لتكوين خشبة المسرح العصرية ، لا تعطى للممثل العصرى الفرصة الـــتى كان يتمتع بها زميله الممثل الإغريقى القديم . الذى كان يُمثل بلا ديكورات أو كتل خشبية تشـــير إلى ارتفاعـــات ومسطحات ، وبلا مناظر أو إكسسوار إلا فى النادر . كذلك فإن الألوان والرسومات العصرية ـــ رغم إضافاتها للنص المعاصر ـــ فإنها تشغل المتفرج أحياناً عن واقع الكلمة وتـــأثير الحوار الدرامى . دليلى على ذلك ، إننا إذا وضعنا كرسياً فى مقدمة خشبة المسرح يميناً أو يســـاراً لا يُهم ، فى أى عرض مسرحى . وكان خلفه ـــ وسيكون طبعاً ـــ منظر أو ديكور . فإن هذا الكرسى عند الجماهير مهما صغر حجمه وقلّ ارتفاعه ، سوف يعاكس الرؤية عند الجماهير ، إن لم يضايقها بطول وجوده على المقدمة من خشبة المسرح. لأنه سيحجب اكتمال الصورة العامة لوسط الخشبة . فإذا ما وضعنا نفس الكرسى وسط المسرح فى المقدمة كذلك ، فإننا سنزيد الطين بلة . وبدلاً من تناسق نفترضه خطأ ، سنجد أن النتيجة شبه خاطئة . فإذا كان هذا الكرسى يمثل مكاناً معيناً (كمكتب المحامى ألفيرى **ALFIERI** فى مشهد من الجسر عـــن ميللـــر **AVIEW FROM THE BRIDGE, ARTHUR MILLER**) . فإن هذا النقل لوضعيـــة الكرســـى ، ســـوف يُحولّه إلى وضعية أخرى .. أى إلى داخل البيت فى دراما ميللر . هذا الداخل الذى تحتله منطقة وسط المسرح .

إن الجهـــد فى تحديد وضع الديكور والمناظر المسرحية ، يجب أن يكون جهداً خلاّقاً ، يعمل على حل مشكلات الدراما ، ولا يضيف إليها تعقيدات منظرية أو مكانية ليست الدراما فى حاجة ماسة إليها . وهى أيضاً مهمة جمالية وتكتيكية يحسمها المخرج من البداية .

٤ ـ الإضاءة

يقـــدم أدولـــف آبـــيا فى منهجه الكثير عن الإضاءة فى المسرح . وهو ينص على إمكانية الإشـــتراك الفعـــلى الذى تمثله الإضاءة فى العرض المسرحى . وهو يراه اشتراكاً فعاّلا لا يقل عما تقدمه الموسيقى فى المسرح .

الإضاءة تأثير ، يقف ضد تأثير الكلمة .. أى فى مستوى هذه الكلمة إذا غابت ، أو إذا أراد لهـا المخـرج أن تغيب أو تختفـى أو تصمت للحظـات . وعند هذه اللحظات تتكلم الإضاءة المسرحية .

الإضـاءة تقف ضد تأثير الكلمة لتشد النظرة إليها فى لحظة وقوعها على المسرح . مما قد يُضيّع أحياناً من وقع أو تأثير الكلمة ، إذا ما صاحبتها . إن رأى آبيا هذا فى الإضاءة يعكس إيمانه بهـا وثقته فيها . ومعنى هذا أن الإضـاءة بامكانهـا أن تستأسد أحياناً إذا ما صاحبت الكلمة أو الممـثل . إن معالمها وتأثيراتها تكون أكثر وضوحاً حينما تستأثر حركتهاالصادرة عنها بكل صمت خشـبة المسـرح . عـندها تكون الإضاءة هى (الكلمة الكهربائية) التى تحمل الآف الفولتات VOLTS ، بل وملايينها فى حركة خيلاء على المسرح .

يتضح أن هناك علاقة خفية ، أو علاقة قرابة بين الإضاءة وبين الموسيقى فى المسرح . الدليل كـثرة استعمالهما معاً فى وقت واحد فى أحيان كثيرة . أى أنهما يُكمّلان بعضهم البعض ، فى حالة انسـجام غـير متنافـرة . هذا التعاطف الذى يشد الواحد منهما إلى الآخر .. " لم يكن أبوللو APOLLO آله الموسيقى فقط ، بل كان آله النور أيضاً " [٢] هذه الفقرة من كتاب لڤاجنر اشترك فى تأليفه مع شامبرلين وردت على لسان أدولف آبيا . وهى قرينة على توكيد العلاقة بين الإضاءة والموسيقى .

ومن خلال هذه العلاقة ، يتعرض آبيا إلى الحاسة السمعية التى تستقبل الموسيقى . فيُوضّح أن الحاسـة السمعية تختلف عند الأشخاص بعضهم البعض . فحاسة السمع عند مشاهد المسرح العـادى الطبيعى تختلف عند مشاهد المسرح الذى لا يُبصر مثلاً . إضافة إلى وجود فروق سمعية أخرى يمكن أن تتواجد أو تنشأ بين عدد من الذين لا يُبصرون ومن الذين يُبصرون .

والموسـيقى التصـويرية للدراما قد تكون عالية صاخبة على إذن مُشاهد لديه حاسة سمعية خارقـة حادة وهبها الله له . ونفس الموسيقى ، وبنفس درجة ارتفاعها تكون مسموعة بدرجة أقل عند مستمع آخر فى الصالة .

لهـذا ، فليس من الضرورى للمسئول عن قوة الصوت فى المسرح أن يتعرف على أذواق الجماهير ، أو أن يقيس حواسهم أثناء إعداده للعمل الفنى . لا أهمية لمثل ذلك على الإطلاق . لأن

الارتفاع والانخفاض إنما يتحدد من اللحظة الدرامية التى تُحدد الموقف بنفسها ، حسب متطلبات الموقف .

وكذلك الحال بالنسبة إلى الإضاءة . عندما تربط نفسها بالموسيقى أثناء العرض . لا يمكن لها هى الأخرى أن تدخل فى متاهات للتعرف على مدى قوة الإبصار أو ضعفها عند النظارة .

إن وضــع الديكور يسير مع الإضاءة المسرحية فى تضافر فنى منذ لحظات العرض الأولى . ويبقى ملازماً لها حتى النهاية ، طبعاً يتم ذلك فى المسارح المجهزة تجهيزاً يسمح بتطبيق هذه العلاقة الناشــئة بيــنهما . إن ضوء النهار فى المسرح يُضعف إلى حد ما من ظهور الديكور وسط صورة الإيهام المسرحى . لأن الإحساس أو التأثير الذى يمكن أن نُحس به فى المسرح ينبع عادة من ظلال الاضاءة المسرحية . وهو الظل الذى يلازم الضوء . ومعنى هذا ، أن الظل ينشأ على خشبة المسرح من واقع وصُلب الإضاءة نفسها . هذه الصورة من الإيهام ، من الصعب العثور عليها أو التوصّل إلى نتائجها وتأثيراتها ، وسط إضاءة بيضاء مصدرها الشموس الفاضحة الكاشفة ، أو باضاءة بيضاء كالتى نُنير بها بيوتنا .. هذه إنارة وليست إضاءة .

عادة ما تجرى الإضاءة فى المسارح بالطرق الآتية :

١ ـــ أنوار الحافة ، والتى اختفت حالياً بـــ (مصابيحها) الصغيرة من أغلب مسارح العالم .

٢ ـــ لمـــبات وأجهزة توضع خلف الإطار . ومهمتها إضاءة المناظر المرسومة . ومكانها فى كواليس المسرح . وفى الكوبرى خلف واجهة خشبة المسرح من أعلى .

٣ ـــ مصادر إضاءة ، وعاكسات متحركة ، ومُصنّفة ، بحيث تسمح بالاستعمال الكهربائى ، كما تسمح بالاستعمال اليدوى وهذه المصادر تساعد آلات طرح النور على العمل .

٤ ـــ إضاءة نافذة (بمعنى خارقة) . وتستعمل من جانبى المسرح . وأنواعهـــا كثـــيرة ومتعـــددة (صـــادرات نـــور وعاكسات وشموس ولمبات وبروجكتورات . تُستعمل أحياناً من خلف المـــناظر المسرحية ، وخلف ستائر شفافة أحياناً من التُل) ، وفى مواجهة الجمهور الذى لا يرى مصدر الإضاءة بطبيعة الحال .

وإخضاع كل هذه العناصر (لوحدة) إضائية واحدة ، هى مشكلة صعبة . وما هو طبيعى ومنطقى فى نفس الوقت . لكن حياة المسرح ــ كما سبق وذكرت ــ حياة صعبة المراس . والعمل المسرحى فيها خال من الرفاهية .

يُحذر آبيا من عدم الجدّية فى الإضاءة المسرحية . لابد من إظهار كل شئ فيها أمام الجماهير • وهــو لا ينصح بإخفاء أو تذويب الظلال على خشبة المسرح . لأن هذا الإخفاء يُعتبر شاذاً وأمراً غريــباً . فأليس مصدر الظل هو الإضاءة بعينها ؟ وبلا إضاءة لا يمكن لنا الحصول على الظلال . المســـرح فى حاجـــة إلى الظلال ، حاجته تماماً إلى الإضاءة المسرحية . لأن هذه الظلال إنما تؤكد كذلــك حقيقة الإضاءة وتواجدها على المسرح . وهى طبيعية من المطلوب الإشعار بها . لكن بلا جــور على الإضاءة الأصل والمصدر . حتى لا يصبح الظل هو الإضاءة الأصل ، وتصبح الإضاءة هى الظل . فينعكس الحال ، ويسبق الظل الأصل .

فى فنيات إضاءة المسرح يشير آبيا إلى نوعين من الإضاءة . الأول ضوء محدد . والنوع الثانى هو الضوء الحاد النشط .

ـ الضوء المحدد

عــادة مــا يــتخذ مكانه فى السوفيتا وفى جانبى خشبة المسرح ، وجانبى الصالة فى العصر الحديث . هذه الإضاءة عادة ما تكون ثابتة ، لا تتغير أماكنها إلا نادراً . طبعاً بخلاف الضبط الذى يحدث فى كل مسرحية وأخرى .

ـ الضوء الحاد النشط

ويســـتعمل فى العادة لخدمة التقنية والآلات المتحركة من مصادر نور وعاكسات وخلافه . والآلية تقتضى مع هذا الضوء الحاد النشط تحديداً دقيقاً من المخرج وعمال الإضاءة ومهندسها . هذا النوع من الإضاءة لا يدخل فى مزاوجة مع الضوء بأنواعه ومصادره .

إذن ، هل يمكن بعد التعرف على النوعين الذى حددهما آبيا ، المزج ، أو استعمال المزج بين النوعين على خشبة المسرح ؟ وإذا أمكن .. فما هى المواقع أو اللحظات التى ينجح فيها هذا المزج لإتيان وإمكانية الحصول على أهدافه ؟

تخدم الإضاءة المحددة (ف النوع الأول) الرؤيا على خشبة المسرح ، وبخاصة الممثلين . وهى إضـــاءة مناسبة للمواقف الشعرية التى تُكثّف الإيحاء الدرامى . كما أن الضوء الحاد النشط (ف النوع الثانى) يمكن أن يخدم ليلة من الليالى الصيفية القمرية ، وفى تجسيد المواقف الطبيعية .

والمزج بين النوعين يتم بطريقة (الأسلبة) تطويع إضاءة واحدة بأسلوب جديد متميز ، أو تطويـــع الإضاءتين معاً بنفس أسلوب الأسلبة STYLIZATION . هذا المزج يُحدده المخرج ، ويكون مسئولاً عن الشطط فيه . فكل نوع من النوعين مختلف عن الآخر ف وظيفته . لكن البحث فى الإضاءة والمسرح يمكن أن يسمح فى أوقات أو لحظات معينة ، فى موقف درامى معين ، بالمزج بين النوعين لمحاولة إحداث انسجام بين الأضداد .

إن الضوء الحاد النشط بإمكانه إلى جانب وظائفه الأخرى ، إلغاء الظلال ومسحها من على خشبة المسرح ، إذا ما أراد المخرج ذلك .

* * *

والآن ، وبعد سنوات طويلة من كلمات أدولف آبيا فى الإضاءة ، نرى أن تغيرات كثيرة قد دخلت إلى التقنية المسرحية ، وطورت من القواعد الجيدة ، والقديمة الآن أيضاً التى بحث فيها آبيا . إنـــنا نعترف بفضل الرجل على المسرح . إلا أن الزمن قد قفز قفزات واسعة إلى الأمام فى طريق خشبة المسرح . فى فرانكفورت (ألمانيا الاتحادية) شاهدتُ منذ عدة سنوات مسرحاً تجريبياً . صالة المســـرح بهـــا ما لا يقل عن ألفى بروجكتور . كلها تُستعمل فى العرض المسرحى الذى جرى بين الصـــالة وخشـــبة المسرح الأصلية . وكان من الطبيعى كذلك أن تنتقل المشاهد ، وديكوراتها ، وإكســـــواراتها إلى الصالة . إن هذا الانقلاب المفاجئ للجماهير هناك ، ولى شخصياً ، قد قلب موازين الديكور والإضاءة رأساً على عقب . لا أذكر ذلك إلا لأؤكد جهد الأستاذ أدولف آبيا . ولأبين إلى أى مدى تُصبح تعاليمه غير قابلة للسريان فى أيامنا هذه .

ومـــع ذلك فإن رجلاً يكتب كتاباً يتعرض فيه لفلسفة الموسيقى والإضاءة ، ونتائج التقنية على المسرح ، والممثل ، والإيهام المسرحى ، والمناظر المرسومة المدهونة والجمهور المسرحى ، جدير منى بكل الاحترام والتقدير .

٥ ـ المناظر المرسومة المدهونة

أدولف آبيــا ، فى البدايــة والنهاية مهندس للديكور . صحيح أنه اجتهد اجتهادات طيبة ومقــبولة فى المسرح . لكن رأيه فى المناظر المرسومة المدهونة يصبح أهم أجزاء كتابه . وهو يرى طبيعة العمل فى هذه المناظر فى تحليله التالى :

يجــرى الرســم على المسرح ، كما يجرى فى الحياة الواقعية تماماً . بمعنى أن سيطرة الضوء الحقيقــية هى التى تقع على المنظر المرسوم المدهون ، لتبثّ وتبعث فيه الحياة على المسرح . ورسم المناظر عادة ما يخضع لخُطة فنية تتقابل فيها المناظر وتتحاور الحديث مع الدراما . لكن هذا الرسم يظهر وكأن لــه كيان خاص باللون وبالدهان . لهذا فإن الاختيار للوّن أو للدهان ، قد يتأثر عند التصميم ببعض التنازلات التى تُقدمها المناظر المرسومة المدهونة لصالح الدراما وصالحها .

ومن المقرر أن يوضع عند تصميم المناظر المرسومة إمكانية رؤية العين لها . حتى فى حالة عدم اســتعمال إضاءة حادة نشطة تسقط عليها لتلمسها بالضوء . كما أنه من المهم بمكان اختيار تقنية الإضاءة من وجهة نظر اللون وحده ، حتى يمكن تحديد مهمة الإخراج ورؤيتها ومتطلباتها لإبــراز الأســلوب بين الضوء والمنظر المرسوم المدهون ، خاصة إذا ما دخل ضوء ملّون (من جلاتينة تقع فاصلاً بين مصدر الضوء ومكان سقوطه) ، ليعكس علاقة معينة فى موقف معين . لأن ذلك اللون يبعث تأثيراً نفسياً خاصاً لدى المشاهد ، كما يحمل معنىً معيناً من جانب الإضاءة على وجه الممثل ، أو عــلى المكان الذى يسقط عليه . إلا أنه فى كلتا الحالتين يختلف التأثير . فهو على وجه ممثل قد يعكــس تأثيراً مخالفاً إذا ما وقع نفس الضوء ونفس اللون على قطعة من قطع الديكور ، أو على قطعة إكسسوارية من القطع المنتشرة على أرضية خشبة المسرح .

إن الرســومات على القماش المشدود ، أو على المناظر ، أحياناً ما يكون لها مهمة معينة أو محددة . وبخاصة فى الدرامات والديكورات المعاصرة والحديثة . وهو ما يجب الاعتناء به ، وملاحظة إضــاءته إضاءة جيدة ، حتى لا تطغى الإضاءة على الرسومات ، أو تُهمل تكويناتها التى رُسمت من أجل هدف معين فى الدراما . إن إضاءة المناظر المرسومة هو أصعب أنواع الإضاءة . لأن فى تقصير الإضــاءة لهذه الرسومات وإضاءتها ، تقصير وقتل لمهمة الرسومات نفسها . كما هو بتر وتخفيض

لتأثير الأزياء المسرحية ووظائفها ، وبخاصة فى المسرحيات التاريخية . هذه الأزياء التى تعمل فى نفس الزمن والمكان المسرحيْين على ميلاد وحدة فنية واحدة مع الرسومات ، ولا تنفصل عنها أبداً .

لذلك ، ورغم كل الصعوبات ، يستحسن آبيا أن تتم الصورة على الوجه التالى :

أ — تناسق فنى موسيقى فى اللون ، مع الشخصية المسرحية من ناحية، والموسيقية الشعرية وظلالها من ناحية أخرى .

ب — البعد عن التضاد فى الألوان على خشبة المسرح . وعدم تجاهل ألوان الشخصيات المسرحية .

طبيعى أن التكوين الفنى وتصميم الأزياء المسرحية يختلف فى نوع الأوبرا أو الدراما الموسيقية عنه فى الدراما المسرحية . ففى العروض الأوبرالية والموسيقية حيث الأناقة والفخامة تبرز (موضة) الزى ، ونوع التفصيل ، بما قد يُضعف من الأثر الدرامى للأزياء المسرحية . وهو ما يختلف اختلافاً بيّناً عن الموقف فى الدراما . ففيها تتمسك الأزياء بالشكل والمضمون والموضة . لأن التحقيق الدرامى والتاريخى لا يهتم فى الدراما بالتشكيل الجمالى فى الأزياء ، قدر اهتمامه بالتأثير الدرامى ، الذى تكون وثائقية الزى فيه عاملاً من عوامل الصدق الفنى فى الدراما . كما أن الأزياء فى الدرامات المسرحية تكون قريبة التناسب مع المنظر المسرحى ، ومع الإضاءة ، ومع الشخصية المسرحية فى الأساس ، دون اللجوء إلى الزخرفة أو الأسلبة أو التزيين ، كما فى فن الأوبرا مثلاً .

BENNO BESSON بينّو بيسّون

سويسرى الجنسية . من مواليد إيفردون YVERDON فى ٤ / ١١ / ١٩٢٢ م) . مخرج مســـرحى سويســـرى . بعد إنتهاء دراسته الجامعية عمل بالصحافة . ثم انتقل إلى جمهورية ألمانيا الديمقراطية منذ عام ١٩٤٩ م ليعمل عضواً فى مسرح برخت .. البرلينر انسامبل BERLINER ENSAMBLE . عمل ممثلاً ومساعداً للإخراج مع برخت .

أول إخـــراج مســـرحى له يقدمه فى مدينة رستوك ROSTOCK بمسرحية موليير (دون چـــوان DON JUAN) فى عـــام ١٩٥٢ م . ثم أخرج فى نفس مسرح رستوك تعبيرية برخت (طبول فى الليل TROMMELN IN DER NACHT) ، الإنسان الطيب من ستشوان DER GUTE MENSCH VON SEZUAN ، رجل برجل MANN IST MANN .

ثم يخرج فى ڤينا بالنمسا مسرحية بن جونسون BEN JONSON المعنونة ڤولبون VOLPONE .

عمل مع برخت فى إخراج مشترك لعدة درامات فى مسرح البرلينر انسامبل . فـــى عـــام ١٩٦١ يعـــين مخرجاً اول لمسرح الدويتش الألمانى DEUTSCHES THEATER . أخرج عدة مســـرحيـــات الســـلام ــ أرسطـــوفانيس ، بيتـــر هاكس [1] PETER HACKS ، طرطوف TARTUFFE ــ موليير ، هيلينا الجميلة ــ أوفنباخ ، بيتر هاكس ، التنين ــ يفجنى شفارتس [2] (J. SVARC .

والمسرحية الأخيرة (التينن) حصلت على جائزة أحسن إخراج فى مسرح الأمم فى باريس عام ١٩٦٦ م . يعتبر بينو بيسون من أقرب تلامذة برخت إلى مدرسته الفنية . منذ سنوات ترك ألمانيا الديمقراطية وعاد إلى بلاده سويسرا .

* * *

فى يونـــيو من عام ١٩٦٦ م تكثر الأقاويل حول برتولت برخت بعد وفاته بعشر سنوات كاملة . تختلف الآراء حول استمراريته أو اندحاره [3] . ينبرى بيسون للدفاع عن أستاذه برخت

ــ وما هو وفاء نحترمه عليه ــ فينشر فى مجلة الفنون الفرنسية بباريس ARTS دراسة قصيرة حول برخت وتراثه الدرامى ، وطرق تطوير هذا التراث .

يشير بيسّون فى دراسته إلى الموقف البرختى من المسرح ــ وليس موقف المسرح من برخت ــ عــلى اعتــبار أن تراث برخت تركة فكرية وثروة قومية من الأمانة الحفاظ عليها . ولا أشك شخصــياً فى أن آماله لم تتحقق . فقد أخذت جمهورية ألمانيا الديمقراطية بنفس الآمال . وافتتحت لذلــك عدة مبان ضخمة ، إلى جانب بيت الراحل برخت ، وكلها تعمل على حفظ تراث الرجل الراحل ، وتنشر نظرياته لكل مسارح العالم ، وتُلبى كل رغبة وتاريخيات ووثائق وصور ومجلدات واسطوانات وكتب وكتيبات وشرائط سينمائية لكل مخرج مسرحى يطلبها للإستعانة بها فى إخراج إحــدى أعمــال برخت . هذا الجهد شئ جميل فى حد ذاته . ويُعين حقاً المخــرجين علــى تفهّم واستيعاب نظرية برخت وحقيقة مسرحه ، والأهم من ذلك فى رأيى ، أن هذه الثروة المسرحية التى تركها الرجل ، ونظّمتها ألمانيا الديمقراطية تنظيماً وتصنيفاً علمياً رائعاً ، شاهدتُه بنفسى شخصياً ، عندما حضرتُ بدعوة من بيت برخت عام ١٩٨٠ م هناك مؤتمراً دولياً (لأعمال برخت فى آسيا وأفريقــيا وأمريكا اللاتينية) . كل ذلك جميل ومفيد لتطور المسرح قبل أن يكون مفيداً لبرخت نفسه . لكن الاسترشاد بالمعلومات شئ ، ونقل أو نسخ هذه المعلومات شئ آخر . والنقل هنا تقع تــبعاته عــلى المخرجين الذين يلغون عقولهم ، ويُجمّدون أحاسيسهم ، فيستشعرون من ألبومات برخــت التى تصور العرض المسرحى البرختى فى آلاف الصور ، صورة فى إثر صورة . حتى لتكاد المسرحية تظهر أمام عينيك من الصور المتتابعة ، كأنها شريط سينمائى جيد .

يعترف بيسون فى دراسته بوجود جيل من الشباب المسرحيين اليوم فى ألمانيا (الديمقراطية)، الذيــن فهموا النظرية البرختية فهماً جيداً . ولا أظن أن الجيل يتوقف فقط عند الألمان . فلدينا فى مصر من الدارسين فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، ويفهمون برخت فهماً جيداً هم الآخرون على ما أظن . وظنى هذا يعود إلى عدم تقديمهم لواحدة من درامات برخت حتى الآن .

المهــم ، إن بيســون يأمل فى القريب أن يُثبّت العاملون بمنهج برخت فى ألمانيا أفكاره فى التطبــيق على خشبات المسارح ، ووفق طريقة إجرائية ، هى طريقة برخت نفسه . وهو لا يعتقد كثيراً فى الطرق التى تدعو إلى التطوير بالمنهج البرختى ، كما يقول المتمردون على استاتيكية برخت

Information Bulletin
issued by the GDR Brecht Centre

notate S

1980 International Brecht Conference

April 1980



أمام بيت برخت ـ برلين ١٩٨٠م

Problems of International Brecht Reception

Brecht – His Work and Effect

On the Productive and Unproductive Attitude to a Classic Writer
by Werner Hecht, Director of the GDR Brecht Centre

"Among theatre people communication on Brecht has become a kind of international criterium on art questions." With these words Werner Hecht introduced his talk on some "general questions of international Brecht reception at the 1980 Brecht conference.

1. Werner Hecht spoke of the "productive effects" of Brecht, above all in the developing countries, *firstly,* through the political interest in Brecht which came up through his politicisation of art, *secondly,* through the agreement of many artists with Brecht's efforts to change society. Here, 'Brecht's views about the function of art links up directly with the social and political programs of numbers of developing countries." *Thirdly,* Brecht orders us an art which exposes contradictions that lead to progress. A further productive effect is — *fourthly* — the partisanship that Brecht's art provokes, his view that one must intervene in a process whose driving force is contradiction. This applies to *all* phases of social development... *Fifthly,* one must see Brecht's proposals for a method of work. "He had to examine art above all for its function and effect, and only then did he find the means suitable for his purpose... In other words: one must know the situation of the spectators in a country very well indeed and be able to analyse it thoroughly, in order then to be able to find a conception for a performance and the suitable means. This dialectics has been understood particularly by artists from the developing countries." Instead of a reception based on a Brecht text, it is definitely better, in many cases, to use an adaptation which merely takes the Brecht text as stimulation or starting point.

2. A current of "Brecht dogmatism" is one of the "unproductive effects" in the countries of the third world, the speaker said. "It is represented by those who have read Brecht's views very minutely and exactly studied his solutions — and some have even stayed with the Berliner Ensemble for a longer period. These people seem to know everything. They know Brecht's models as he proposed them for *new* solutions, and make these absolute..." However, it is quite nonsensical to make the performances of this theatre a binding model for the developing countries. The proper attitude to a model is — according to Brecht — to change the model. "I say that the so-called Brecht dogmatists deny dialectics, which means that they only appear to know Brecht and through their absolute demands they cause damage."

Another unproductive effect is the *"Brecht fashion"*. The representatives of this direction are attracted to all international trends. When theatre of the absurd was popular in some West European countries, they copied it, later they copied the brutality fashion... And when Brecht became fash-

Continuation p. 2

First International Brecht Conference 1980: Support for Class Struggle

Berlin, 11 February 80 ADN — "The 1980 Brecht Conference, at which producers, scientists and critics from three continents (list of foreign participants on p.... ed.) and from the GDR discussed problems of Brecht reception in Africa, Asia and Latin America finished after meeting for four days (8 — 11. 2. 80) in Berlin. The discussion centred on an exchange of ideas and experiences on the theme of politics and theatre, and the role played by the socialist writer Brecht as stimulator and helper. The guests from abroad found this conference to be important support in the international class struggle and thanked the GDR for holding it. — The theme of this conference was set after the Brecht Dialogue in 1978 when a desire was expressed for an opportunity to deal in greater detail with the discovery of Brecht by the young national states. — The last few hours of the meeting were devoted to the working relations within the revolutionary theatre movement. It was noted with satisfaction that a detailed report of the conference would be published by the Brecht Centre in its information bulletin "notate" (issued in several languages), and that a duplicated English version would appear in March and the Henschel Verlag would get out the full minutes in a book in 1980." — All GDR newspapers printed detailed reports, commentaries on the conference. The largest news agency in the FRG — dpa — published a report which was taken up by many papers including the "Frankfurter Allgemeine", the "Süddeutsche Zeitung", the "Spandauer Volksblatt" and the "Abend".

This special issue...
...of "notate" contains

- **a report of the opening lecture**
- **a summary of the regional reports**
- **extracts from the discussion**
- **a selected bibliography "Brecht in the Third World"**
- **reviews, discussion and interviews**

Participants from abroad at the 1980 Brecht Conference in the court-yard of the Brecht House in Chausseestrasse 125
Photo: Steinfeldt

ولـــتقديمه الـــيوم عصرياً بوجهات نظر تختلف تماماً عن نقل صور المسرحيات فى إخراجهم حركة وأزيـــاءً ، وغـــير ذلك من إجراءات ناسخة ، تتعارض حقاً ــ وتعارضاً خطيراً ــ مع الإبداع فى الإخراج المسرحى . يُعلق بيسون على هؤلاء المجددين ، بتعبير أجد من الأمانة العلمية ترجمته حرفياً هـــنا ، إذ يمكن منه الثقة أو عدم الثقة فيما ذهب إليه السيد بينو بيسون فى إخلاص زائد عن الحد لأستاذه ، وأستاذنا جميعاً برتولت برخت . يقول التعبير .. " اعتقَدوا أنهم قد فهموا برخت . لكنهم شوّهوه " [٤] .

عـــاش برخت فى ألمانيا ، فى مجتمع كان يُغرق ويحطم كل الأحاسيس النبيلة ، ويضغط على كـــل القـــيم الإنسانية . يُحبط كل تطلع إلى إعلان الحق حتى حق الإنسان الشريف فى العيش . يُخرّب العقل من الداخل ويُفسد الأخلاق ويُضعف من المعنويات . وهو نفسه قد نشأ بين هذا الجو المشحون بالهواء الفاسد . ويثور برخت على هذا (العالم) الذى حوله ، ويبدأ نظريته فى تغيير العالم

كان ذلك فى الماضى ، أى حوالى ١٩٣٣ بعد أن وصل هتلر إلى السلطة الحزبية فى ألمانيا ، ثم إلى السلطة التنفيذية النازية فى شخصه وحده . أما اليوم (بعد الحرب العالمية الثانية ، وتحديداً عام ١٩٦٦ بعد مرور عشر سنوات على وفاة الراحل برخت) ، فقد تغير كل شئ . فألمانيا تعود من جديد للبحث عن الحقيقة ، وإعطاء الحرية لكل مواطن فيها ، لمشاعره وأحلامه وآماله .. يذكر بيســـون " وأنا أعيش الآن بين الألمان (يقصد فى ألمانيا الديمقراطية) ، فإن كل إنسان هنا متعطش إلى الـــثقة فى مشاعره وفى كلمته ، التى اعتادها منذ زمن قصير " [٥] . من الطبيعى أن تُترك لكل مـــواطن الحـــرية فـــى التعبير ، حتى يصنعوا مثلما صنع برخت ، حين أطلق لمشاعره وعقله عنان التفكير ، فقدم الكثير للإنسان وللمسرح العالمى ، بإعلانه الفكر متعانقاً مع ديالكتيكية الشعور فى وحدة واحدة لا تتجزأ ولا تنفصل ، وفى حقبة زمنية معينة .

لقـــد تغير كل شئ فى المسرح . تنوّعت الدراما كثيراً . وتنوعت معها التأثيرات وعواملها على الجماهير . وليس هذا عيباً . فالدرامات القديمة هى الأخرى لم يكن التأثير فيها متساوياً على المجتمع (أرسطوفانيس ، شيكسبيـــر ، موليير ، ماريفو ، جوته) .

زحفـــت التقنـــية العصرية إلى خشبة المسرح ، ومع ذلك بقى المسرح نفسه غير عصرى . ودخلـــت الســـينما لـــتُعطّل المسرح قليلاً . لكن سرعان ما زال خطر الفن السابع عندما عرفته

الجماهير واستبينت وسائله ، وقررت أن المسرح شئ ، والفيلم شئ آخر . فى المسرح حيوية وفعلية حارة ومواجهة وأنفاس ممثلين . وفى السينما صناعة وتقنية ومونتاج وقطع وبتر لأحاسيس الفنان ، رغـــم أنهما فن هى الأخرى . وعاد الأمر بالمسرح إلى الأصول القديمة إذ ليس بالامكان إلغاء العقل والتراث المسرحى منذ الإغريق فى لحظة واحدة ، وإلا كنا نلغى فى نفس اللحظة نقطة الوصول التى وصـــل إلـــيها المسرح عبر العصور ، وبكل ما تحمله من التجارب الإنسانية والتقنية والتطور . لا أقصد بذلك فقط تقنية الآلات وتطورها ، فهذا أمر مُحتّم السير فيه . لكنى أقصد التطور الأهم ، تطـــور الممثل وفنونه ، عبر المدارس المسرحية التى مر بها الممثلون فى عصور مختلفة بدءاً من بيربدج BURBAGE الممثل الإنجليزى من القرن السادس عشر الميلادى (١٥٦٧ ــ ١٦١٩ م) وحتى السير لورانس أوليفييه الممثل الإنجليزى فـــى القرن العشرين (٢٢ / ٥ / ١٩٠٧ ــ ١١ / ٧ / ١٩٨٩ م) SIR, LAURANCE OLIVIER .

يتميز منهج بيسون فى تعامله مع الممثل من ناحية ، ومع أسلوب المسرحية من ناحية أخرى .

١ ــ فـــيما يخـــتص بالممـــثلين ، فهو ليس دكتاتوراً . بمعنى أنه يترك لهم حرية الإبداع فى جلســـات التدريـــب ، حتى يحلّ كل منهم مشكلات الدور بإبداعه الذاتى . " إننى أعطـــى الفرصة للممثلين ــ كل على حدة ــ للتعامل مع دروه ، وتقديم تفسيراته الشخصية كما يود ويهوى " (٦) .

٢ ــ ومـــن ناحية (أسلوب) المسرحية ، أو لنقُل أسلوب العرض المسرحى ، فهو لا يضع أسلوباً معيناً يتبعه ويقتفى أثره طوال العرض المسرحى .

هل لى الآن أن أُدلى برأيى فى هذه القضية ؟

أولاً : فيما يختص بالممثلين

جمـــيل أن يعطـــى بيسون هذه الحرية الواسعة للممثل . لأن ذلك يدفع بالممثل حقيقة إلى استشعار مسئوليته أمام نفسه مرة ، وأمام الجمهور مرة ثانية . لكن الأمر يختلف كثيراً عند تطبيق وجهة نظر السيد بيسون فى مسارح أخرى ، أو فى بلاد أخرى لم تصل إلى مستوى فن المسرح فى ألمانـــيا أو فى فرنسا . لقد تعلم بيسون على أيدى الفرنسيين المسرحيين الكبار شارل ديلان ، لوى جوفّيه وجان لوى بارو . نشأ بين أحضان مسرح غاية فى النظام والتنظيم . مسرح يحسب حساب

الثوانى فى العرض المسرحى قبل حساب الدقائق . وهو ما يعنى ارتفاع مستوى الممثلين خبرة وتعليماً وثقافة وممارسة ...... وانضباطاً .

لكـــن .. هل يمكن لنا ان نُطبق منهج بيسون مثلاً على مسرح لا يفهم ممثلوه معنى الوقت الذهبى ؟ ويهربون من المسرح إلى وسائل الإعلام الأكثر سطحية والأضعف فناً وتأثيراً ؟ وإذن تبقى القاعدة التى وضعها ـــ ونحترمها كل الاحترام ـــ وقفاً على مسارح معينة ودول معينة .

ولا نستطيع نحن مثلاً الاستفادة منها فى طريق تنمية المسرح . لأننا لو فعلنا ، لانقلب المسرح إلى ســيرك يقــوده الجهــلاء بالمؤسسة المسرحية . وألا يكفى ما لدينا من انتهاكات غير أخلاقية للدرامين وكلماتهم وأفكارهم ؟

ثانياً : فيما يتعلق بالأسلوب

إن حُكمنا على منهج بيسون يكاد يكون مشابهاً لحكمنا على القضية الأولى . طبيعى أنه لا يفــرض (أسلوباً) معيناً على صورة العرض المسرحى ، أو على الدراما . لكنه يترك ذلك لممثلين متمرســين ، خبروا المسرح العالمى كله ، أو جزءاً كبيراً منه على الأقل . وهو ما أكسبهم الرؤية الســليمه . الهـــم يخـــتارون الأسلوب المناسب للعرض . لكن هذا الاختيار ـــ والسليم أيضاً ـــ يُستشـــفُ عندهم من الذكاء والمعاناة ورواسب الممارسة فى مهنة فن التمثيل . حتى يصلوا هم إلى نقطة التلاقى الصحيحة فى الأسلوب مع ما تتطلبه المسرحية تماماً .

وإذن ، هـــل لى أن أطرح سؤالاً محدداً فى هذه القضية ؟ إذا حدث ، وفعل مخرج فى دول العالم الثالث ـــ ونحن أيضاً من المنتمين إلى هذا العالم رضينا أم لم نرضى ـــ ما فعله السيد بيسون .. هـــل يمكـــن لـــه أن يحقق أسلوب المسرحية ؟ هل باستطاعة الممثلين العثور على أسلوب الأسرة الاجتماعـــية فى مسرح الأمريكى آرثر ميللر ؟ أو معاداته للنظام الاجتماعى الأمريكى ، وعناصر الدرامـــا الممتلئة بها مسرحياته ، والتى تُشعل التمرد ضد الزيف والعنصرية وقهر الرجل الأمريكى الـــذى يلف فى ترس كبير وضخم ، كما عند ويلى لومان **WILLY LOMAN** بطل (وفاة بائع جـــوال) ؟ أو أن يكتشف الممثلون مقولة ميللر المعروفة (أنّ للحياة معنى) ، وأن هذا المعنى لابد أن تُتتاح له فرص الظهور والتطور ، بواسطة إنسان العصر ؟

ومع كل ما تقدم ، فإننى أختلف مع السيد بيسون ، فى عدم مشروعية أسلوب الدراما . إذ من الطبيعى ألا أخلط بين المذاهب الفنية المستقرة ، إلا لهدف معين ، وبشرط وضوح هذا الهدف ، الذى يجعل الجمهور يقبل عدم اهتمامى بالأسلوب أو تبعيته .

ولى مع بيسون تجربة شخصية .

فى عـــام ١٩٧٧ م قبلت دعوة من حكومة ألمانيا الديمقراطية لزيارة ألمانيا ، والتعرف على النشـــاط الفـــنى فيها . قضيت هناك شهراً كاملاً ، بين المسارح والمعارض والأفلام وبيوت الثقافة وقصورها . وكان من بين هذا البرنامج الواسع حقاً ، حضور جلسة تدريب لمسرحية (هملت) من إخراج السيد بيسون فى مسرح الدويتش الألمانى . استقبلنى الرجل مع أسرتى فى التاسعة والنصف صباحاً ــ بميعاد مسبق ــ وفى العاشرة تماماً بدأت جلسة التدريب بقيادته ، فهو مخرج المسرحية .

استمرت الجلسة أربع ساعات ، حتى الثانية بعد الظهر . كان قد بقى على الافتتاح عشرة أيام تماماً . بعد جلسة التدريب ، كنت مهموماً حقاً . فكل ما تعلمته فى أكاديمية الفنون المسرحية المجـــرية بدا لى وكأنه حبر على ورق . السيد بيسون يقاطع الممثلين ، وله الحق الطبيعى فى ذلك . ويقـــاطعهم بـــين لحظة وأخرى . ويقف طويلاً عند بعض العبارات ليُفسر ويشرح فى وقت طويل يستهلك كثيراً من وقت جلسة التدريب .

لم نتعـــلم الإخـــراج المسرحى علمياً على هذه الطريقة . إن كل ما فعله بيسون فى جلسة التدريـــب التى شرُفت بحضورها إنما يحتل ــ علمياً ــ جلسات التدريب الأولى فى الزمن . لكن لا يمنع طبعاً أن يعود المخرج إلى الشرح فى تدريبات نهائية . لكن هذه العودة ، تكون إعادة لأساس فكرى سبق شرحه ومعرفته من طاقم الممثلين . هذه واحدة .

ثم إن المتـــبع ــ علمـــياً كذلك مرة أخرى ــ أن جلسات التدريب النهائية (قبل العرض بعشرين يوماً على الأقل) ــ يكون الممثل قد وصل إلى مرحلة عالية من التفسير والفهم ، وتثبيت الإحســـاس عـــلى الحـــركة ، والتحقق من الصمتات والبانتومايم . وهو يؤدى كل هذه العوامل المتداخلة مع بعضها البعض فى حواره بطريقة تركيبية . وتوجيه الممثل ساعتها ، بقطع استمراريته من المخرج فى المراحل الأخيرة لا يفيد كثيراً ، بل هو مضر ومُعطل ، ومرهق للممثل نفسه . وفى قواعـــد الإخراج المسرحى العلمى ، يرى المخرج ومساعدوه الفصل أو المشهد المسرحى كاملاً ،

كـــل يفعل ما يريد من الممثلين . وفى الصالة يجلس المخرج ومساعدوه ، يسجلون الأخطاء بكل أنواعهـــا فى ورقة ملاحظات . فإذا ما انتهى المشهد أو الفصل . توقفت جلسة التدريب . وصعد المخرج ومساعدوه إلى خشبة المسرح فى جلسة هادئة يرتاح فيها الممثلون فى الديكور القائم . يقرأ المساعد الملاحظة تلو الملاحظة ، ليتفهمها الممثل فى جلسته الهادئة هذه ، وهو سرعان ما يتفهمها . فـــإذا ما انتهت الملاحظات ـــ وبكل أنواعها الأدائية والحركية والانفعالية وغيرها ـــ أعاد المخرج نفس الفصل أو المشهد مرة ثانية . ما هى الحكمة من هذه الطريقة التى تعلمتها من أساتذتى مايور توماش ، مارتون أندرا ، نادشدى كالمان ؟

إن المـــثل الذى يُمثل دوره فى مراحله النهائية ، يكون قابلاً للإستمرارية ، أكثر من قبوله لقطع حواره وانفعاله . كما أن الملاحظات التصحيحية يجب أن تصل إلـــى الممثـــل وهو فى حالة هادئة ، وليس وهو فى حالة الانفعال بالدور . لقد عمِلت أنا وزملائى الذين عادوا من الخارج من أكاديميات علمية بنفس الأسلوب فى إخراجنا لما قدمناه من أعمال فى مصر . لنعد الآن إلى السيد بيسون .

لم أجده يتعامل بالأسلوب العلمى فى الإخراج . ضاق صدرى بطريقته والعرض على وشك الافتتاح . لم أهدأ بالاً ، حتى تقابلت فى زيارة رسمية ـــ ضمن برنامج زيارتى ـــ مع الأستاذ ڤارنر هاينـــتز عميد معهد المخرجين المسرحيين ساعتها فى برلين الديمقراطية . قصصتُ عليه ما رأيته فى جلسة تدريب مسرحية (هملت) فى مسرح الدويتش بإخراج بينو بيسون . وكان الرجل هو أيضاً لا يقبل الطريقة ، ويُعزيها إلى بُعدها عن التفكير والمنهج العلمى للإخراج المسرحى ، الذى يُدرّسه فى معهد عال حكومى يُعد المخرجين الجدد اليوم فى جمهورية ألمانيا (الديمقراطية) .

السير لورانس أوليڤييه SIR , LAURENCE OLIVIER

(٢٢ / ٥ / ١٩٠٧ - ١١ / ٧ / ١٩٨٩ م) .

ممـــثل ومخـــرج مسرحى انجليزى . إحدى الشخصيات المؤثرة فى تاريخ المسرح الإنجليزى المعاصر . بدأ حياتــه الفنـــية مـــا بين عامى ١٩٢٦ ، ١٩٢٨ م ممثلاً لأدوار صغيرة فى برمنجهام BIRMINGHAM . وبدأ نجم صعوده من عام ١٩٣٤ م . فى عام ١٩٣٥ م فى دراما شيكسبير (روميو وچولييت) يلعب مع الممثل الإنجليزى چـــون جيلجـــود JOHN GIELGUD دورى (روميـــو ومركـــوتيو ROMEO , MERCUTIO) بالتبادل . كان كل منهما ممثل بادئ وفى سباق شريف مع بعضهما البعض . اعتنق واقعية الأداء فى فن التمثيل .. وتطورت هذه الواقعية فى أدوار أخرى لتصل إلى الكلاسيكية فى فن الأداء التمثيلى . وتتضح هذه الكلاسيكية فى أدواره .. فـــى هملت ، هنرى الخامس V. HENRY (١٩٧٣ م) ، ريتشارد الثالث III . RICHARD (١٩٤٤ م) . يُعين مديراً مشاركاً لمسرح الأولدڤيك OLD VIC أثناء الحـــرب العالميـــة الثانية ويحقق نجاحاً فنياً فى درامات شيكسبـــير . فى عام ١٩٥١ م وما بعده . يُمثل أدواراً هامة فى حياته فى مسرح سان جيمس ST. JAMES THEATRE مع زوجته الثانية ڤيڤيان لى [1] VIVIEN LEIGH (٥ / ١١ / ١٩١٣ ــ ٨ / ٧ / ١٩٦٧ م) فى درامـــا شيكســـپير (أنطونـــيوس وكلـــيلوباترا) ANTONY AND CLEOPATRA ، ثم فى دراما برناردشو قيصر وكيلوباترا CAESAR AND CLEOPATRA .

يمـــثل الســـير لورانس أوليڤييه عدداً من الأدوار الشيكسبيـــرية التى تطبع حياته بالاتصال الشيكسپيرى والكلاسيكيات .

- دور مالڤُليو MALVOLIO فى الليلة الثانية عشرة
- كوريولانوس CORIOLANUS فى كوريولانوس
- تيتوس أندرونيكوس فى تيتوس أندرونيكوس
- مكبث فى مسرحية مكبث MACBETH

وفى درامات عصرية يمثل الأدوار الهامة التالية :

ــ دور أرشــى رايــس ARCHIE RICE فــى مسرحيــة جــون أوزبورن JOHN OSBORNE المُسلّى THE ENTERTAINER .

ــ بيرانجيه BÉRANGER فى دراما يونيسكو (الخرتيت) RHINOCÉROS .

ــ دور الخال ڤانيا UNCLE VANYA فــى الخــال ڤــانيا ، فــى مهرجان تشتشستر CHICHESTER FESTIVAL (١٩٦٢ م) .

يُعيّن السير لورانس أوليڤييه عام ١٩٦٣م مديراً للمسرح القومى الإنجليزى . مثّل أكثر من ثلاثمائة دور على خشبة المسرح . وأخرج عشرات المسرحيات فى المسرح الإنجليزى فى اتباع لمنهج المخــرج الإنجلــيزى السير هنرى إرڤنج (٦ / ٢ / ١٨٣٨ ــ ١٣ / ١٠ / ١٩٠٥ م) . مثّل للسينما العالمية الشيكسبــيريات (هملت ، هنرى الخامس ، عطيل ، ريتشارد الثالث) .

فى عام ١٩٦٧ م تحتضن الإذاعة البريطانية برنامجاً إذاعياً تُخصصه لكبار الممثلين الإنجليز . وفى الــبرنامج المخصــص للســير لورانس أوليڤييه يدور حوار مع الناقد الإنجليزى كينيث تينان KENNETH TYNANN حول أدواره المسرحية وأعماله فى الإخراج المسرحى للشيكسبيريات. وتنشر مجلة GREAT ACTING , LONDON فــى لندن عام ١٩٧٦ م هذا الحديث الإذاعى الهام . ولما كان الحديث من لورانس أوليڤييه نفسه ، فقد آثرتُ أن استعرض هنا أفكاره عن مسرح شيكســبــير ودراماته . علّ هذه الأفكار تُلقى لنا ضوءً حقيقياً على الشكل الفنى الذى تعامل به هذا الممثل والمخرج الكبير مع واحد من أكبر الدراميين فى تاريخ المسرح العالمى . يقول أوليڤييه

" منذ نعومة أظفارى علمونى أن تكون لغة حديثى قريبة من اللغة عند شيكسبير . واعتقدت أن عــلىّ أن أتحدث بالتعبيرات الشيكسبيرية فى عصرى . ولم أتحمس كثيراً لهذا الرأى . كان أول من وجّهنى إلى هذه الملاحظة فى اللغة زميلى ميشيل سان دينيس MICHEL SAINT - DENIS الذى عملت معه كزميل فى دراما (مكبث) . كان يوجهنى إلى أن أُقدم فى الدور الصدق المطلق . وذلــك بالبحث فى الشعر الشيكسبــيرى عن الحقيقة . والشعر يجب إلقاؤه على المسرح كما لو كان نثراً ، أى بلا إيقاعية الشعر وبدون نغمالها اللغوية . كما يجب ألا يبعد الشعر فى نفس الوقت عن واقعيته " .

مرة ثانية سمعت من الممثل هاردويك CEDRIC HARDWICKE "أن النظرية فى المسرح مـــا هى إلا موجات ممتزجة ومتحركة . وهذا صحيح أيضاً . فإذا نجح إنسان فى عمل فنى ، عندئذ تـــنهال علـــيه الأسئلة (كيف وصل إلى هذا النجاح ؟) وعليه حينئذ أن يجيب على الأسئلة . قد يكون الإنسان قد حقق هذا النجاح فى دوره بعد تعرّفه على آفاق درامية طيبة لم يُكن يلحظها من قبل . هكـــذا شرح لى مرة تشارلس لوتون CHARLES LAUGTON عندمـــا قُمتُ بـــدور (هنرى الخامس) .

حضـــر إلى حجرة الملابس وسألنى .. " أتعرف لماذا أنت رائع فى هذا الدور ؟ " . قلت لا أعـــرف . فـــرد علّى بقوله " لأنك كنت انجلترا " بعدما عندها سألنى الناس ، كيف وصلت إلى النجاح فى دورك ؟ أجبتهم ، لأننى أنا انجلترا ."

سؤال : من كينيث تينان

فى الســـنتين اللتين أعقبتا الحرب (العالمية الثانية يقصد) لعبتَ أدوار شيكسبـــير فى هنرى الخـــامس ، مكبث ، ياجو (فى عطيل) ، كوريولانوس . ونجحتْ هذه الأدوار ، بعد ذلك بثمانـــية عشر عاماً ، أعدت تمثيل هذه الأدوار (مكبث ، كـــوريولانوس) فـــى مسرح استراتفورد . هل حدث اختلاف فى مفهوم الأدوار بين القديم والجديد ؟

جواب : لورانس أوليفييه .

لم يحدث فى دور كوريولانوس جديد يُذكر . عملت فى المسرحية مع المخرج الممتاز بيتر هول PETER HALL . لم نلحظ معاً تغييراً جوهرياً . فقط توصلنا إلى تفسير أن كوريولانوس شخصـــية لا تقبل التمجيد أو التأليه ، ولا تُحبه كذلك . عبثاً ينبع مـــن مصـــدر التعالى والعجـــرفة . لكـــنه فى حقيقة نفسه يكره أن يُعبد . فكّرنا فى تفسيره ، بأنه ليس عسكرياً ناجحاً موهوباً . لكن سرعان ما استبعدنا هذا التفكير . فإذا لم يكن عسكرياً موهوباً لما تبعه أحد إلى المعارك التى قادها بنجاح وحكمة يُحسد عليهما . وإلا لما فُهمت قضية المسرحية . فالإنسان الناجح فى عمله ، لا يُستغرب منه الانتصار الذى يُحققه .

لكن القضية فى (مكبث) تختلف كثيراً . دراما مكبث تراجيديا عائلية . كان علينا أن نجعل مكبـــث على وعى بكل ما سيحدث فى المستقبل ، عندما يتقابل لأول مرة وجهاً لوجه مع

الســاحرات . إن الغريــب فى الدراما ، أن الرجال لهم خيال ، بينما الشخصيات النسائية تفــتقر إلى هــذا الخيال . الرجل ينظر عادة إلى الأمام بعيداً ، والمرأة لا تفعل ذلك . بهذا التصــور تتقدم المرأة لتدفع بزوجها وبالقوة إلى أحداث الدراما . مكبث يعرف التوقعات والاحتمالات التى يمكن أن تنتج من دفع ليدى مكبث . أما هى فلا تعرف شيئاً ولا تريد أن تعرف شيئاً . وتأتى اللحظة فى الدراما عندما ينظر مكبث إلى زوجته ليدى مكبث ، ليجدها لا تســتطيع تحمّل الموضوعات والنتائج ، لا تحتمل المواقف التى جرّتها على الأحداث فتنهار الزوجة .

س : من كينيث تينان

عــندما شــاهدتُ العرض المسرحى ، بدا لى وكأن مكبث شخصية إجرامية حتى قبل قتل دانكــان DUNCAN . وبعد حادثة القتل تخلصتَ من إحساس القاتل ، وظهر كأنك على استعداد لجرائم أخرى .

ج : لورانس أوليفييه .

طبيعى أن مكبث يتعلم من الزمن . فالوقت يُعطى الفرصة للإنسان كى يُفند المشكلات فى تراجيديا شيكسبــير ، ليتعرف على وارثى التيجان ومشكلاتهم فى التاريخ الإنجليزى .

س : من كينيث تينان

ذكــرتَ مرة ، مهما كره الممثل شخصية من الشخصيات . فلابد له من أن يفهم الأسباب والدواعى التى دعت الشخصية إلى هذا السلوك وخاصة فى شخصيات الأبالسة . إذ لا يجب أن تنزلق الشخصية من بين يدى الممثل . وذلك بالتعرف على قلب الإنسان ، والتعرف على مــا دفعــه إلى ذلك السلوك . هل وجدتَ صعوبة فى الكشف عن الشخصية الشريرة التى قدّمتها ؟

ج : لورانس أوليڤييه

إذا طَلــب مــنى أحد أن أُلخص فى عبارة واحدة ، من هو الممثل ؟ لأجبته ، إنه فن الإقناع التمثيــلى . فالممثل يُقنع نفسه اولاً . ثم يُقنع الجمهور عن طريقه ، أى بواسطته هو نفسه . فــإذا ما اعترفنا بأن الممثل بخياله وإنصاته وثقافته قوى ، والجمهور فى حاجة إلى هذه القوة

لفهم الدراما ، أدركنا إلى أى مدى بعيد تكمن قُوة الممثل التى تُثير القلوب الأخرى ، وقنعنا بأهميته التى تتساوى وتتعادل مع أهمية طبيب الأمراض العقلية أو القس المُطبب للنفس . إن وظيفة الإقناع عنده ترفعه إلى مستوى عالٍ وتُسلحه بالسلطة والسيطرة وعلى الطرف الآخر ، فالبحث عنده يجب أن يكون عن الإنسان العاقل الواعى الباحث عن كل الدقائق . تعودتُ أن أُصغى وأُنصت إلى الأشياء أو الظواهر . وحمداً لله على أن ذاكرتى تحتفظ لى ببعض الأشياء الـ [illegible] مضى عليها الآن أكثر من ثمانية عشر عاماً ، ومع ذلك فذاكرتى تحفظها تماماً .

س : من كينيث تينان

أعتقد أنك بعد [illegible] ، وفى تمثيلك لدور (ريتشارد الثالث) فى مسرح الأولد فيك رفعتَ الدور إلى مستوى الكلاسيكية الراقية . هل ظننت ساعتها أن هذا الدور سيكون أحد أعظم أدوارك على المسرح ؟

ج : لورانس أوليفييه .

أبداً ، بالطبع لا . فإن حقائق أخرى هى التى تدخلّت فى هذه الصدفة . أولاً ، لأن أى دور يُمثله الممثل ، لا يستطيع هو أن يجزم أولاً بنتيجة النجاح أو الفشل . عندما بدأتُ العمل فى الدور كان الممثل دونالد وولفيت DONALD WOLFIT قد حقق نجاحاً رائعاً فى نفس الدور قبل ثمانية عشر شهراً . لم تكن لدى رغبة فى القيام بالدور ، والدور مع زميلى قد ولّد نجاحاً . وثمانية عشر شهراً غير كافية لنسيان الإنطباع . شاهدتُ العرض . وحينما بدأت التدريبات كان صوت دونالد يرنّ فى أذنى . أحسستُ به داخلى . ثم فكرت لا استمرار بهذه الطريقة . لابد لى من التفكير فى شئ جديد . وبطريقة شبه صبيانية عاندت نفسى لإيجاد الفروق بينى وبينه . وكانت النتيجة ، تمام البعد عن شكل دونالد وأسلوبه وأدائه . كنت قد سرت بالدور والشخصية فى طريق مختلف تماماً . سمعت من ممثلين عجائز تقليدهم لهنرى إرفنج . وعلى الفور بدأت أنا الآخر فى تقليده ولم أكن واثقاً تماماً من طبقة الصوت فى هذا التقليد . أخاف أن أقبض على الشخصية من الخارج قبل الداخل . أجمع اللحظات على الدوام وأختزلها . أشياء دقيقة ذات خصوصية معينة . بين هذه الأشياء أعثر عادة على

مفتـــاح شخصياتى المسرحية . لابد لى أن أنتهز الفرصة والتحدث عن استوديو الممثلين [٢] الذى يتحدث عنه الكثيرون الآن . سبق ان أشرت إلى أن هذا الأستوديو بتعاليمه ليس أكثر مـــن بدعـــة وهرطقـــة HERESY . وحتى نصل إلى تحقيق شئ فيه لا يجب أن نطلق عليه طبيعية ، ولا واقعية ، ولا إخلاص للفن . لكن درامة واحدة لشكسبير ، أو تراجيديا واحدة مـــن الاغـــريق ، واجب فنى كبير ، وجهات نظر عديدة وثرية وتفكير مُشبّع ، وكل هذا يتطلـــب معاناة وجهداً كبيرين حتى نصل إلى الحقيقة أو إلى الإخلاص المطلوب . هناك من الممـــثلين من يبدأ بالشكل من الداخل . وممثلون يقتربون من الشخصية من الخارج . ألك جينس ALEC GUINNESS من النموذج الثانى مثلاً . وأحسب نفسى من النوع الأول الـــذى يبـــدأ من الداخل . على الممثل أن يجد نفسه خاصة فى الدور قبل أن يجد الدور فى نفســـه . عشتُ حيـــاة خاصة فـــى استعـــدادى لدور (ريتشارد الثالث) . سلوك محدد ومحسوب . تحدثتُ بصوت رفيع ينم عن الضعف . حاولتُ بكل جهدى أن يتنوع الـــدور عـــن بقية الأدوار التى كنت أؤديها فى مسرحيات أخرى فـــى نفس الموسم المسرحـــى . شيكســـبـــير لا يحتمل أن تُضاء دراماته بالضوء القوى الحاد . ويُخطئ الممثل الذى يود أن يُدخل فعلية ACTUALITY على مسرح شيكسبير . لأن دراماته لا تحتمل هذه الفعلية .

س : كينيث تنيان

لنتحدث قليلاً عن (عطيل) . فى البداية رفضتَ تمثيل الدور . لماذا ؟ وما هى الأسباب ؟

ج : لورانس أوليفييه

أحســـــت أنـــه شئ فظيع . من تجاربى السابقة شعرت بالاستحالة عندما كنا فى رحلة فنية بالخارج أثناء تمثيلى لدور (تيتوس أندرونيكـــوس) . كـــان أنتونـــى كويل ANTONY QUAYLE يمثل دور (إيرون) AARON . كان لدينا أنا وهو حوالى خمس دقائق خارج خشبة المسرح . كان الجو حاراً فى أوروبا . فى الخمس دقائق لم نكن نذهب إلى حجراتنا . لكنـــنا كُنا نجلس على خشبة المسرح فى المؤخرة ننتظر متابعة دورينا . المسارح واسعة جداً هناك . ومرة قال لى كويل . دور (تيتوس أندرونيكوس) دور ســـئ جداً من وجهة نظرك (يقصد الشخصية المسرحية) . وأجبته نعم ، فظيع فظيع . ثم تابعتُ حديثى معه وقلت له ،

لكنك أنت أيضاً مثلّت مكبث . وأظنك تتفق معى أنه أفظع الأدوار . فسألنى كويل . هل لعبـــت دور المغربى ؟ (يقصد دور عطيل) . أجبتُه لا .. لماذا ؟ هل هو فظيع هو الآخر ؟ وأجـــاب كويل ، نعم . هذه هى الأدوار الأكثر صعوبة ، الفظيعة الاحتمال . فكلها معاناة وشكوى وآهات . ليست هناك مشكلة مع مكبث . إنه شخصيـــة حازمـــة . لكـــن دور (تيتـــوس) يضطر الإنسان إلى كراهيته . إنه على طول الخط يتأوه من الشكوى . آه .. آه .. آه . تخـــيّل أن أحـــداً يقول لى آه .. آه .. آه . هذه الآهات قد تُعطل من إعدادى واندماجى للدور . وهو ما يُكلّف الممثل جهداً لا يُطاق . ثم أضاف كويل . كل هذا موجود أيضاً فى (عطيل) ، بالإضافة إلى دهان الوجه الأسود .

س : من كينيث تينان

قـــبل الحـــرب مباشرة مثلتَ أنت فى عطيل دور ياجو مع رالف ريتشاردسون RALPH RICHARDSON الذى قام بدور عطيل . عندما جاء دورك لتمثيل شخصية عطيل المغربى هل كنت تعتقد بصلاحيتك للدور من الناحية الفيزيكية ؟

ج : لورانس أوليفييه

لا . وهو ما كان يُضايقنى كثيراً . أحسست بأن صوتى لا يصلح للدور . ثم تدربت طويلاً بعـــد ذلـــك على الطبقة الغليظة فى صوتى لأقترب (صوتياً) من الشخصية ، ونجحت فى الـــنهاية فى القبض على ناصية ستة تونات خفيضة BASSO . قبل ذلك لم أكن أستطيع أن أنزل بصوتى بعد (دو) .

لكـــننى حصـــلت على ذلك بالتمرين الصوتى المتواصل . والدور يحتمل كل هذه الألوان الصوتية ، بل ويتطلبها أيضاً . كذلك أعددت جسمى فيزيكياً ، وبكل جدية . وهأنذا الآن

س : من كينيث تينان

ما هو مفهومك الجديد الذى اختلف عن عطيل التقليدى ؟

ج : لورانس أوليفييه

أنت تعرف موضوع التراجيديا الشيكسبيـــرية الـــتى تُمثـــل تمثالاً رائعاً للإنسان .. تمثالاً مكـــتملاً . وحينما يحدث الشرخ فى هذا التمثال ، فإن كل شئ يضطرب وتتشوه الأمور .

ويصل التدمير إلى الفوضى والاضطراب . إن أكبر أخطاء (عطيل) هى فى دخول الغيرة إلى نفسه عن طريق سريع . (مكبث) شخصية مكتملة رغم جوعها إلى السلطة . (لير) شخصية مكتملة رغم أنها قاسية ومتقشفة . (كوريولانوس) زائد الفخر والزهو بالنفس . (هملت) يفتقد إلى تقرير الأمور .....

وهكذا دواليك . عطيل يجد نفسه شخصية نبيلة ، وهو كذلك بالفعل . وهو حين يُستدعى إلى القتال ، يُظهر البرود الدموى الذى يجعله يقبل الذهاب فى أيام عُرسه . فهو شخصية تريد أن تبرز نفسها إلى النور فى كل وقت ، حتى فى آخر الدراما نعثر على هذا الخط . يتحول عطيل وبكل سهولة إلى الغيرة . والغيرة ليست شيئاً سهلاً فى النفس . وفى نفس اللحظة التى يتأكد فيها من اتهامه لدزدمونة ، يُوجّه الاتهامات والإهانات لها . إنه يفتح الطريق أمام المعاناة والعذابات ، وأمام أسوأ القرارات ، وهو قرار القتل . إنه لا ينتظر طويلاً فهو يريد قتل دزدمونة لذلك فهو شخصية حرارية الدم ساخنة . شخصية حيوانية تماماً . لودوفيكو يقول فى حواره LODOVICO " أهذا هو المغربى النبيل ؟ " .

س : من كينيث تينان

يبدو من شخصيتك فى (عطيل) ظلال لحيوان مُسوّر . تذكُر أننى كتبتُ أن كل ممثل لعطيل ، يحاول أن يُعبر عن أحاسيسه فى استقبال الخطر الذى يداهم الشخصية بطريقة مختلفة . أحسست فى لحظات أن كف الحيوان بالبراثن سوف يصفع أحداً أو ينبش الأرض بالحافر . فسرّ لى لو سمحت موقف الجمهور .

ج : لورانس أوليڤييه

لا أعرف تماماً موقفه . كل ما فَعلْتهُ فى الشخصية كان بوعى منها . هكذا كان إحساسى . ولهذا زعق عطيل فى شدة . نلاحظ فى كل أعمال شيكسبير ، أن عطيل هى الدراما الوحيدة التى يقتل فيها رجل إمرأة . فإذا ما أعجبت الفكرة شيكسبير ، فهو قد استراح لتحقيقها . وهو يعرف أن قتل رجل أسود لإمرأة بيضاء يثير ضجة وهزة فى نفوس الجماهير " [٣] .





Marlow *Nagy Tamerlán* cimű drámája az Old Vicben. Tyrone Guthrie rendezése (1951)

١- تمرلانا الكبير   اخراج تايرون جوثري   كرلستفر مارلو



TYRONE GUTHRIE تايرون جوثرى

(من مواليد ٢ / ٧ / ١٩٠٠ م)

مخـــرج انجليزى . حاصل على لقب (سير SIR) . بدأ حياته عام ١٩٢٤ م ممثلاً لأدوار صـــغيرة فى المسرح . وسرعان ما بدأ الإخراج فى عام ١٩٢٦ م . أخرج عدة درامات فى مسرح الأولد ڤيك OLD VIC . ثم يدير نفس المسرح من عام ١٩٣٩ حتى ١٩٤٥ م . أدار كثيراً من الأوبرات الإنجليزية ، ومهرجان أدنبره EDINBURGH فى اسكتلنده . ثم أنشأ مسرحاً خاصاً به فى ميتوبولـــيس MINNEAPOLIS . أنشأ مهرجان شيكسپـــير استراتفورد فى كندا وقاده عدة مرات .

أخرج عدداً من الشيكسپيريات ، أبرزها إخراجه لدراما (هملت) عام ١٩٣٨ م . وأخرج عدة مسرحيات حديثة للدراميين كارل تشابك [1] KAREL ČAPEK (٩ / ١ / ١٨٩٠ — ٢٥ / ١٢ / ١٩٣٨ م) ، يوچين أونيل [2] (١٦ / ١٠ / ١٨٨٨ — ٢٧ / ١١ / ١٩٥٣) ، سين أوكيزى [3] SEAN O'CASEY (٣١ / ٣ / ١٨٨٠ — ١٨ / ٩ / ١٩٦٤ م) .

يبدأ من عام ١٩٤٦ فى الإخراج خارج حدود وطنه . يخرج مسرحيات فى انجلترا ، استراليا AUSTRALIA ، إسرائيل ISRAEL ، كندا CANADA ، وأمريكا U. S. A .

يُعين فى عام ١٩٥٧ م مديراً لمهرجان أونتاريو ONTARIO . أهم أعماله فى الإخراج :

١ — هملت — شيكسپـــير

٢ — العبرة بالخواتيم (كل شئ حسن إذا كانت النهاية حسنة) — شيكسپير .

٣ — أوديبوس ملكاً — سوفوكليس .

٤ — ترويض النمرة — شيكسپـــير

٥ — ترويلوس وكريسيدا — شيكسپـــير TROILUS AND CRESSIDA .

٦ — الخيميائى — بن چونسون

٧ — بيرجنت PEER GYNT — هنريك إبسن

٨ — طرطوف — موليير

٩ ـــ ڤولبون ـــ بن چونسون

ثم يدير تايرون جوثرى مسرح مينوبوليس فى الفترة ما بين أعوام ١٩٦٢ ، ١٩٦٥ م . فى عـــام ١٩٥٧ يظهـــر لـــه بحث هـــام بعنـــوان THE ENCORE READER تنشـــره مجلة ENCORE .. مجلة المسرح الإنجليزى عن الاستوديوهات الجديدة فى الحركة المسرحية العالمية .

* * *

يُـــرجع تايـــرون جوثـــرى حركة الاستوديو التى قامت فى الإخراج فى الولايات المتحدة الأمريكية فى الستينيات إلى أساس حركة الاستوديوهات التى فجرّها ستانسلاڤسكى قبلاً فى الاتحاد السوڤيتى . يعترف جوثرى أن تطور المسرح يرتبط ارتباطاً حقيقياً ونافعاً بالتجريب . إن (الطريقة) فى الاســـتوديو المسرحى ـــ أى استوديو يقوم فى أى مكان ـــ هى المعبد الجديد الذى يتوجه إليه الباحثون الجادّون فى الميدان المسرحى . فطريقة العمل فى الأستوديو ، والاختبار لقنوات المسرح من إلقـــاء إلى تجويـــد ، إلى عملـــيات تنظـــيم لتنفس الممثل ، إلى التدريب على مختلف وشتى أنواع الانفعـــالات ، إلى التجريب فى المواقف فى الحياة على خشبة مسرح التجريب . كل هذه العناصر الهامة والجوهرية فى المهنة ، فى حاجة دائمة إلى تجريب يومى متواصل ودقيق . ناهيك عن المناقشات الفكرية التى تنشأ ويكون موضوعها (العمل ذاته) . ولماذا تقوم الحركة التجريبية للمسرح فقط فى نيويورك ؟ إن كل مكان يستأهل مثل هذه الحركة ، لمزيد من البحث العلمى فى فنون المسرح .

لى استراســـبرج LEE STRASSBERG مؤســـس استوديو نيويورك شخصية هامة فى المسرح . فهو مُعلم تربوى ممتاز . يتبع فى تفهّم ووعى خطوات استوديو ستانسلاڤسكى ، وبخاصة عناصر (المعايشة مع الدور المسرحى) .

يعترض تايرون جوثرى على الأستوديو الأمريكى فى النقاط التالية :

١ ـــ التوقيت الذى بدأ الأستوديو أعماله فيه .

إذ أن الثورة الفنية التى يدعو إليها الاستوديو ، أو برامج التعليم الفنى فيه ، قد فات أوانهـــا . وبذلـــك يفقـــد الاستوديو أعز ما يملك ـــ وهى برامجه ـــ الآنية والفعلية المعاصرة .

٢ ـــ يـــنحاز بـــرنامج الأستوديو إلى التحليل الذاتى النابع من الممثلين . وما هو إفراط فى تحميلهم تبعات كبرى ، أو تفريط فى حق وقواعد المهنة .

٣ ـــ تخصيص زمن طويل للتطبيق على ما يقترحه الممثلون من ذواتهم .

٤ ـــ إهمال التقنية .

يشـــرح جوثرى هذه الاعتراضات على الاستوديو تفصيلاً فيذكر ... فى العودة إلى الجانب الأساسى ، وهو الجانب النظرى الذى تنطلق منه كل الأفكار . فإن هذا الجانب لم يُضف جديداً إلى مـــا ابتدعه ستانسلافسكى فى بداية القرن العشرين . فتحليل الحوار ، هو نفسه تحليل الحوار عند ستانسلافســـكى ، مهما قال استراسبرج إنها (طريقة أمريكية) !! المشكلة أن ستانسلافسكى لم يترك فى نظريته صغيرة أو كبيرة . وهذه هى القضية . صحيح أن العالم قد تغير منذ ستانسلافسكى إلى الآن تغـــيرات جذرية فى علم الاجتماع والسياسة والاقتصاد . وتغيّرت موازين كثيرة كان من المعـــتقد أنها ستثبت وتستقر فى مكانها طويلاً . لكن الإنسان نفسه لم يتغير بسرعة هذه المتغيرات . كمـــا أن ستانسلافســـكى قد رأى بالتأكيد ـــ وهو يضع نظريته الغالية ـــ الموقف الاجتماعى فى روســـيا ثم فى الاتحاد السوفيتى بعد الثورة . وهو موقف كان يتضاد مع طبقة الإليت ومطالبها فى الحياة ، وفى المسرح كذلك . وكان فريداً فى بلده بالنسبة إلى التطبيق . إذ كان المسرح الفرنسى ساعتها ما يزال غارقاً فى مسرحيات الفُودْڤيل وعروض البوليڤار الرخيصة منذ القرن الثامن عشر المـــيلادى ، وحتى أثناء انبثاق نظرية ستانسلافسكى إلى حيز الوجود والانتشار بعد ذلك . وهنا يحدث الفرق بين نظريتى ستانسلافسكى واستراسبرج . الأول وضع النظرية نتيجة الإنصات لفن التمثـــيل ، وقرارات تقويمه ، عبر الانفعال والفهم والحس والإيقاع والريتم والإنصات .... إلخ . والـــثانى جعـــل قاعدة النظرية عنده معالم وقواعد نظرية أخرى سبقته . وبذلك تنتفى عن النظرية الأمريكية صفة (الأصالة) ، أحد العناصر الهامة فى عملية الابتكار **CREATION** .

ثم ، إن أهمـــية الـــنظرية الأصل (ستانسلافسكى) أنها جرّبت وأثرت فى ماهية وأسس فن التمثـــيل فى عصـــر ووقت معينين . ومن هنا نتبين صدق نجاحها . لأنها نقلت الممثلين عدة نقلات نوعـــية فى فـــن التمثـــيل ، وكان الفارق كبيراً وعظيماً بين المستويين ، مستوى ما قبل النظرية ، ومستوى ما بعد النظرية . مع أن مسرح الفن ساعتها لـــم يكـــن مسرحاً شعبياً او جماهيرياً بمعنى

الكلمة . بل يمكن أن نقول العكس . لم يكن مسرحاً ناجحاً ، ولم تؤمه جماهير عديدة فى إقبال شديد (لم تكــن صالة الجمهور تصل إلا نادراً إلى الإكتمال) . لكن انبثاق النظرية ، يُقدّم ويكشف عن الكاتــب الدرامــى الروسى أنطون تشيكوف ، وعن مسرحه خاص العوالم النفسية . ليس لروسيا وحدها بل للعالم أجمع ، وفى فترة لا تتعدى الخمس سنوات . ونفس المنهج ، يكشفُ عن الكامن فى درامــات كُتاب آخرين ، مثل النرويجى هنريك إبسن ، والإيرلندى الإنجليزى جورج برناردشو ، وتُعمّق طريقة ستانسلافسكى أسلوب كل واحد منهم . فيُفهم من الطريقة ، وتنتشر دراماته على مستوى المسارح العالمية الأخرى . وفى اعتقادى أنه لولا ظهور نظرية ستانسلافسكى فى فن التمثيل وفــن الإخراج لما وضع المسرحيون أيديهم على فن تعليم الدراما **DRAMA DIDACTICS** فى قليل من درامات إبسن وكثير من درامات برناردشو . (مات الأول عام ١٩٠٦ م ، ومات الثانى عــام ١٩٥٠ م) . إذن أفادت نظرية ستانسلافسكــى فــى المســرح المؤلفين الدراميين أيضاً . وبرناردشـــو الذى عاش طويلاً بعد النظرية قد استفاد منها فى التأليف الدرامى ، خاصة فى المرحلة الأولى فى فن كتابة المسرحية (مرحلة تصميم الشخصيات) .

ثم إن الــنظرية عــند ستانسلافسكى لا تزال هى المصدر الوحيد والقاعدة الثابتة فى تعليم الفــنون المسرحية فى أكاديميات ومعاهد الفنون فى العالم ، حتى وإن أضعفتها قليلاً نظرية المسرح الملحمى عند برخت ، وتعارضت معها كثيراً فى الوقت نفسه .

لم يعرف الأمريكيون ستانسلافسكى قديماً . ولم تتسع شهرة الأستاذ فى أمريكا إلا بعد ترجمة كتابــه (حياتــى فى الفن ــ **MOJA ZSIZNY V ISZKUSSZTVE** ــ ١٩٢٦ م) فــى أمــريكا ، عندما ظهرت الطبعة الانجليزية المترجمة . جمع كتاب الرجل حوله كثيرين من المسرحيين الأمريكيين (لى استراسبرج ، هارولد كلورمان **HAROLD CLURMAN**) مؤسساً (مسرح الجماعة) **GROUP THEATRE** . الأمــر الــذى أحــدث تمرداً لدى الشباب المسرحى فى الولايات المتحدة ضد مسارح الصفقة والمسارح التجارية .. وضد موضوعات مسرحياتها وأسلوب فنون التمثيل بها . كانت المسارح هناك تحارب كل جديد قادم من الخارج .

هكــذا كــان موقف المسرح الأمريكى آنذاك . ضعف ووهن وفتور وضغط على النفس **DEPRESSION** . حتى بدأت بالولايات المتحدة النظرة الراديكــالية فــى السياسة والاقتصاد

والإجتماع . ووسط هذه الحياة الجديدة انبثق الاستوديو عام ١٩٤٨ م . متعرضاً لقضايا اجتماعية أمريكية حادة وصارخة ، ومن نظرة الأمريكيين أنفسهم . إلا أن أهم ما كان فى خطوة الأستوديو هذه من حسنات ، هى البحث فى المسرح .

يعيب تايرون جوثرى على الاستوديو إهماله للتقنية . وهو ما صعّب مهمات التحقيق والأفكار على المؤسسين . قامت دعوة فى الولايات المتحدة عام ١٩٣٠ م تُبيح البحث فى وسائل التعبير الفنى بأفكار جريئة وحرة . وهى المعروفة ثقافياً بدعوة الإصلاح . لكن المسرح تعامل مع الدعوة بشخصيات الطبقة العليا . وأهمل الشخصيات الشعبية فى معالجاته الدرامية . ثم تحسّن الحال عندما قدمت بعض الدرامات شخصيات من الشعب الأمريكى مثل سائق السيارة أو الأوتوبيس . لكن المشكلة أن مثل هذه الشخصيات فى الحياة لم تكن لها قُوىً أو وجود مسرحى بين طبقة الإليت .

فى عام ١٩٣٠ م تتحمس جماعة من الممثلين لفكرة استوديو المسرح . لكن الظروف لم تسمح ساعتها بالتنفيذ للفكرة . رغم أنهم اعتنقوا فكرة (السلوكية **BEHAVIORISM**) ، النظرية التى تقول بأن دراسة سلوك الإنسان والحيوانات الظاهر ، هو موضوع علم النفس الحقيقى ، كذلك فإن التطوع لمثل هذه الدراسات وكشف الحقيقة والنفس لم يكن مناسباً للوقت . لذلك بقيت النظرية خافتة الصوت ، كنموذج أو موديل ، ليس فيه بعث من الروح أو الفعل . ولم يكن بالاستطاعة وسط هذه الظروف والملابسات أن يتصدى الممثل للكشف أو للتعرية ، أو يدخل فى أعماق الدور بكل الإخلاص والانفعال والصدق المطلوب فى النظرية .

حادت النظرية عن الطريق ، عندما تحولت عن التعامل مع الحقائق بالانفعال الحقيقى ، وبوسائل فن التمثيل اليقظة الشريفة . فاستُبعدت الوسائل المؤثرة . ولم يبق للممثلين غير الصوت . والصوت بلا أحاسيس أو انفعالات أو معاناة لا يفيد كثيراً فى فن التمثيل ، لا للممثل ، ولا للجماهير ، المفروض قيادتها وتوجيهها وتبصيرها فى جرأة بمشكلات العصر .

لكن إلى ماذا أدت هذه الانفصالات فى الفن ؟ يقرر جوثرى أنها أتت بأزمة حادة فى تقنية العمل عند الممثلين . وأسلمت الممثلين إلى مأزق وورطة فى تعاملاتهم مع أصول المهنة التمثيلية . لم يلجأ الريبرتوار عندهم إلى الروائع المسرحية عند الإغريقيين أو شيكسبير ، أو موليير ، أو

شـــيللر ، أو التراجـــيديا الفرنســـية لكورنى وراسين . وكان ذلك يعنى حرمان الممثل من التقنية العريضـــة الـــتى تتصدر هذه الدرامات العالمية . وقد أدى هذا (الوقف) إلى حرمان الممثلين من التطور ، ومن التعامل مع التقنيات الدرامية الكبيرة ، والعميقة أيضاً التى تحتاج إلى تدريب طويل مـــن الممـــثلين ، يُناسب الانفعالات الكبرى عند أورست ، ولير ، وماكبث وبيرجنت ، وبيرينيس BÉRÉNICE وفيدرا PHÈDRE عند راسين .

حقق الاستوديو نجاحات بلا شك . لكن الممثل بقى أسير تقنية قديمة ومحدودة . وهنا نقول أيضاً ، نلمح اختلافات أساسية بين النظريتين عند استراسبرج وستانسلافسكى .

وبقيـــت النجاحات للممثلين تعتمد على الصدفة ، أو على اجتهادات شخصية من الممثلين بالاســـتوديو . لمـــع فـــيه من الممثلين مارلون براندو MARLON BRANDO ومارلين مورنو MARILYN MONROE .

إن النتيجة تقول إن ستراسبرج مُعلم ونظرى ممتاز . حاول بقدر جهده أن يُبعد الممثلين وفن التمثيل عن كل ما هو سطحى وغير نافع وقليل الأثر وضعيف التأثير . لكن النظرية ذاتها لم تكن لها جـــذور فى الأرض الأمريكية . صُـــدرت أو نُقلت مـــن أرض الـــروس . أما عن تسفيه النظرية للكلاســـيكيات فهـــو خطأ فاحش لكل المدّعين لهذه النظرة ، التى ينقصها الكثير الكثير من العلم والتحليل النفسى للآداب والكلاسيكيات .

والـــرد عليهـــا سهل ومعروف . فما من مسرح فى العالم ذاع صيته على مر العصور فى أية قـــارة ، إلا بتّبنى هذا المسرح الكلاسيكيات فى الدراما . ليست هذه نظرة رجعية . لكن الدراما الكلاســـيكية تُثبـــت هـــذه الحقيقة كل ليلة وهى تملأ وتعتلى خشبات مسارح العالم ، ومن بينها المســـارح الأمريكـــية ذاتها . لم تكن الكلاسيكيات ثرثرة حوار كما يُقال ويشاع عنها . ولا هى عصور قديمة لا تصلح لليوم . فالعقل الواعى لا يمكنه قبول مثل هذه الإدعاءات الزائفة .

CHARLES MAROWITZ تشارلس ماروتيز

(من مواليد ١٩٢٦ م)

مخـــرج ومُجـــرّب مسرحى انجليزى من أصل أمريكى . يُغرق نفسه فى التجريب المستمر ، وكأنـــه أخلـــبكوف السوفيتى . إذ تتضح علاقات تشابه بينهما فى بذل الجهد الطويل فى حلقات التجريب .

فى عام ١٩٦٣ م يشترك مع الإنجليزى بيتر بروك PETER BROOK فى إنشاء الاستوديو المسرحى بأحد النوادى الإنجليزية ، بهدف إثبات المعملية المسرحية ، لتنشيط فرقة شيكسبير الملكية ROYAL SHAKESPEARE COMPANY تعويضاً لها عما فاتها فى حقل التطور والتجريب بدأت تجاربه مع بروك فى أكاديمة الفنون L.A.M.D.A بمشاهد ارتجالية قصيرة وبعض المشاهد من درامـــات المؤلـــف بول أبلمان PAUL ABLEMAN . ثم تبع برنامج تدريب الفرقة العمل فى مسرحية جان جاينيه JEAN GENT (البرافانات) بالمزج مع (هملت) ومع (مارا ـــ صاد) . بذل تشارلس ماروتيز جهوداً طويلة فى التجريب . إضافة إلى عمله كصحفى فنى فى المجلة المسرحية ENCORE .

يتفق مع مسرح القسوة ونظريـــة أنتونـــين آرتـــو ANTONIN ARTAUD فى كثير من الخطوط والعلاقات . لكنها ليست القسوة السادية على كل حال . إن ماروتيز يحاول اختيار بعض النقاط والعناصر من مسرح القسوة ، ليستخرج منها تفسيرات تهم طاقم الممثلين ، وتساعدهم على الوصول إلى مرحلة التأثير المُقنع . ليس عن طريق المشاهد الطبيعية ، بقدر ما يكون الهدف فيها هو هز الجماهير هزا عنيفا . يعمل منذ عدة سنوات قليلة فى أحد بدرونات المنازل فى لندن ، إلى جانب عمله مديراً للمسرح المفتوح OPEN SPACE THEATRE .

* * *

يـــتحدث تشـــارلس ماروتيز عن إحدى التجارب التى يعمل بها منذ عدة سنوات . والتى استهوته كبقية التجارب الأخرى التى تعرض لها عدة مرات .

١ - تمثيل بروفة مسرحية

يحاول فى هذه التجربة أن يبدأ من أول طريق المسرح .. وأعنى بذلك (جلسة التدريب) . محاولـــة للتجريب تقترب من المسرح فى منطقية مقبولة . لم تكن هناك مسرحية فى البداية ، وجرى البحث عن ممثلين لديهم من الشجاعة الكثير . ممثلون يتقبلون واجبات التجريب بكل حزم ، ودون خـــوف أو وجـــل مـــن الذين يُقبلون برحابة صدر على تضحية ذواقم من أجل الهواية الرائعة . التدريبات ليست هينة .

الموضوع :

ممثل (متدرب مُجرّب) يقف على خشبة المسرح . يُثرثر بحوار بطريقة مفعمة بالحيوية من غـــير تفكير . تعمل معه جماعة من الممثلين ما بين ثمانية وعشرة زملاء لساعة من الزمن على الوجه التالى . الممثل يُقرر بنفسه ــ وحده ودون تدخّل من أحد ــ منولوجاً درامياً لمدة دقيقتين . فإذا ما انتهى ، تقترح لـــه شخصية جديدة وموقف درامى آخر (غير الموقف السابق) . وعليه أن يُعيد نفـــس حوار التجربة الأولى (المنولوج لدقيقتين) على الشخصية الثانية والموقف الدرامى الثانى . بمعنى أنه إذا فُرض واختار منولوج هملت (أكائن أنا أم غير كائن ؟) فى التجربة الأولى . فإن عليه فى الـــتجربة الثانية أن يتقمص شخصية (الملك لير) فى مشهد وفاته ، أو مشهد الشرفة فى روميو وجوليت .

كل هذا المشهد الثانى ، يدور طبعاً بحوار المشهد الأول ، ومنولوج أكائن أنا أم غير كائن ؟ الموقـــف والتكليف صعب بلا شك . إذ على الممثل أن يُعد نفسه وفى جُرأة لوضع الحوار الأول ، وسط ظروف أخرى فى المشهد الثانى .

هـــنا يـــنطلق فن (الارتجال) فى المعمل المسرحى . لكن هذا الارتجال مُقيّد بالحوار الأول وبكلمات النص فى المشهد الأول . بمعنى أن الممثل المتدرب مُضطر فى هذه الحالة إلى الحفاظ على الشـــكل الأول .. شكل المشهد الأول . إذا ما نجح المتدرب فى إبراز شخصية جديدة ، وموقف جديـــد آخر ، انتقل فوراً إلى التجربة الثالثة ، دون أية استراحات زمنية (يختار مثلاً شخصية بائع نشط فى السوق) شخصية متحركة نشطة لا تهدأ لحظة واحدة . لماذا هذه التجربة ؟

إنها تدفع الممثل إلى التعامل مرة واحدة ، وفى وقت واحد مع ثلاث كُرات مختلفة .

١ ــ الحوار الذى يرتجله هو أو يختاره من النص المسرحى كما يهوى .

٢ ــ المتابعة مع التغيير الأول (فى المشهد الثانى)

٣ ــ إعادة المتابعة مرة ثانية مع التغيير (فى المشهد الثالث) .

ثم تتتابع التجربة ، إلى الأصعب والأدق .

يبدأ المتدرب فى مشهد من المشاهد . بعد جملتين أو ثلاث جُمل (يمثل الشخصية ويقول الحوار) . يتسلم ملاحظة سريعة وعاجلة ، بالانتقال إلى الشخصية الثانية (ليسير فوراً إلى الشخصية والحوار هو هو ــ لكن طبعاً تتغير انفعالات وأحاسيس الحوار فى المرة الثانية بما يتوافق مع المشهد) . ويسير التغيير بلا ذبذبات فى الحوار .

سارت التجربة رقم (١) على هذا النمط التجريبى .

ــ فى التجربة رقم (٢)

حوار ، وحوار جانبى مساعد .

يُعهد إلى المتدرب بحوار غير مفهوم ، بلا تسلسل منطقى . وهذا الحوار لا يُفضى إلى شئ . لا نستطيع منه الحكم على مُلقيه ، أية شخصية هو ؟ وأى موقف مسرحى يريد إبرازه ؟ المتدرب مُطالب فى هذا التمرين الثانى بإلقاء الحوار الذى لا يفيد ، ولا يُوصل المستمع إلى شئ واضح أو معقول .

هذا التدريب يُوضّح ويكشف صحة وقرب أو عدم صحة وبُعد علاقة المتدرب باللغة .مدى نقاء سريرته أو اضطرابها الداخلى ، فى استقبال ، أو عدم استقبال الحوار غير المُنطّق . كما تكشف هذه التجربة ، إلى أين تقود الغريزة عند الممثل المتدرب ؟

إن التجربة قريبة من تجربة اختبار رورشهاش RORSCHACH TEST التى تستبدل بقع الحبر بالكلمات .

ــ فى التجربة رقم (٣)

يُقذف على المسرح بأحد اللعب ، ليكن جاروفاً صغيراً . على المتدرب أن يؤسس على الجاروف مشهداً ارتجالياً ، بلا حوار البتة ، أعنى بالبانتومايم . عندما يصل المتدرب إلى حالة الاستقرار فى الفكرة ، ويظهر المشهد البانتومايم مستقراً جيداً . يُقذف إلى الممثل بشئ آخر .

موضوع جديد لا يمت من قريب أو من بعيد إلى الموضوع الأول . بل يتعارض معه إن أمكن . إذاً يُقذف له مثلاً بلبيّسة حذاء أو محفظة أوراق أو دفتر تليفونات أو زهرة من الزهور . وعلى المتدرب أن ينتقل ــ وفوراً أيضا هذه المرة ــ إلى تكوين المشهد الصامت الذى يليه . أو أن يمزج المشهدين أو الموضوعين فى واحد ، وما هو صعب أيضاً ، لتعارض الفكرتين والصنفين .

* * *

يمضى تشارلس مارويتز فى طريق التجارب المسرحية الواسع . يختار ١٢ ممثلاً متدرباً من بين خمسين تقدموا للأستوديو . المختارون لا يتجاوز عمر الواحد فيهم أربعة وعشرون عاماً . واحد بينهم فقط كان فى الثلاثين من عمره . كانوا من الذين مثلوا أو تعاملوا مع المسرح فى مهنهم الأصلية فى الحياة . وهم ممثلون من التلفزيون ، وطُلاب فى أكاديمية الفنون المسرحية . لكن أحداً منهم لم يكن قد تعامل مع مسارح الوست إند فى بريطانيا WEST END .

من المعروف أن مدارس التمثيل الكثيرة ــ والخاصة منها على وجه التحديد ــ قد شوهّت طريقة ستانسلافسكى عند التطبيق ، وعلّمت طلابها التمثيل الطبيعى بدلاً منها . وكان لابد للمُعلم التجريبى مارويتز أن يبدأ بشطب ما تعلموه ، ويمحو بالممحاة ما طُبعوا عليه من أكاذيب فى الفن المسرحى . اقتضاه ذلك إلى العودة إلى أبجديات فن التمثيل . واختلفت آراء المعلمين . عارض بيتر بروك فكرة البدء من جديد ، على اعتبار أن ما حصّله المتدربون فى نشاطاتهم العلمية والمسرحية كان يكفى للتطوير والسير دفعاً إلى الأمام ، بدلاً من البدء من نقطة الصفر مرة أخرى .

الإختلاف جيد بين المدربين . لكن مارويتز يُصر على خطأ بروك فى وجهة نظره . لأن الأساس فى فن التمثيل يجب أن يكون صافياً وغير مشوش بالمرة . وهذا صحيح أيضاً . وحتى اختيار الاثنى عشر ممثلاً وممثلة (فرقة التجريب) لأعمال تتصل بمذهب ومدرسة أنتونين آرتو ، وبهذه السرعة .. هل كان الاختيار ، أو فكرة الاختيار دقيقة أم لا ؟ إن مارويتز يضع السؤال أمام نفسه هو .. بلا خجل أو غرور . المهم هو البدء ومتابعة التجارب المسرحية .

١ ــ فى البداية ، جرت التدريبات فى قاعة كنيسة بورانىْ PARANY CHURCH HALL فى ميدان سلون SLOANE SQUARE خلف مبنى ROYAL COURT

THEATRE مسرح البـــلاط الملكـــى . المكـــان ردئ ، أصلع وخال من التجهيزات . جرت التدريبات المعملية يومياً مـــن العاشـــرة صباحاً وحتى السادسة مساءً . كان هناك ١٢ أسبوعاً لا أكثر . " وكل مساء أخطَرْنا بيتر بروك بما أُنجـــز ووجّـــه هـــو إلى الواجب التالى الذى يتبع — مارويتز " .

٢ ـ مدخل إلى التعامل مع الصوت

قـــبل أى حديث أو توجيه أو تدريب من مارويتز أو بروك . تسلم كل واحد من المتدربين صـــنفاً من الأصناف (صندوق صغير ، صفارة ، عصا ، حلة) تسلم كل متدرب شيئاً يُمكن أن يدق عليه دقاً ، ومعه عصا أو قطعة حديد .. وسيلة من وسائل الدق لإخراج الأصوات . " طلبنا مـــنهم الدق ، ثم التعرّف على اتساع رقعة الصوت لهذه الدقات .. (ملاحظة تباين الأصوات ، الصوت الرفيع ، الصوت الرقيق ، الصوت النحيل ، الصوت الضئيل ، الصوت الخافت ، الصوت الهـــزيل ...... إلخ) . وتغيرت أداة الضرب أو القرع . مرة بالمطرقة أو الملعقة ، وأخرى بكف الـــيد ، وثالثة بالأصابع ، ورابعة بمقدمة جبهة الرأس .... إلخ . ومن اتساع رقعة الصوت ، كان الانتقال إلى الريتم الصادر عن القرع ذاته . وتلّون الريتم عدة مرات إلى مراحل مختلفة . أسرعنا بعض الشئ فيه . ثم أبطأنا ، ثم طلبنا الريتم متوسطاً بين السرعة والبُطء . ثم مزجنا هذه الإيقاعات المختلفة بعضها بالبعض . ثم جاءت مرحلة إرتجال الحوار وسط هذا القرع المستمر . مشاهد مرتجلة من روميو وجولييت على أنغام قطع الحديد والخشب والطبل والعصا والصفافير . مثّلنا المعركة فى نفس المسرحية (روميو وجولييت) بين الأسرتين المتناحرتين (منتاجيو وكابيوليت) على ضوضاء القـــرع على الحديد والخشب . عالم جديد من الإيقاع ، وفير وثرى بنفحات المتدربين أنفسهم ". كـــان التدريب مُرهقاً وصعباً ويحتاج إلى جهد فيزيكى وقوة عصبية غير عادية . إجبار للمتدربين عـــلى اســـتعمال طاقاقم الإنفعالية والحسية والصوتية ، إضافة إلى حواسهم ، وفى أعلى درجاتها الإبداعية .

إلى ماذا أوصلت هذه التدريبات ؟

إلى الكمـــال الفـــنى للممثل . بمعنى أن ظهور الممثل الذى يُلقى الحوار بلا تلعثمات ، وفى صوت واضح جهور وصاف . وسط انفعال محدد لا يزيد ولا ينقص ، وفى تناسق مع حركة يحددها

الانضباط الشديد الذى لا يخطئ ولا يتجاوز هو نفسه درجة الكمال عند الممثل فى أى دور يضطلع بـــه على المسرح . وتقود التدريبات المعملية إلى عنصرين أساسيين عند الممثل . الصوت بالدرجة الأولى بـــتعاملاته مع الإنفعال والصمتات والإيماءات . والحركة فى درجة ثانية ، بكل ما حولها من عوامل مساعدة على خشبة المسرح . لتُتاح الفرصة لعامل الفكرة الدرامية ، للصعود والتبلور عبر دور الممثل وجهده الصوتى والحركى .

٣ ـ تجريب على القطع والإنقطاع **DISCONTINUATION**

يعتـــنق ماروبـــتز فى تجارب المعمل القطع والإنقطاع ، أى وقف الاستمرارية فى الأداء عند الممـــثلين ــ إحساســاً وحواراً ــ كأحد عناصر التربية لإيجاد أسلوب من أساليب فن التمثيل . أســلوب يمكـــن تطبيقه على شخصيات درامات العصر ، التى تكتب وتُسجل فى أمانة ذبذبات الشخصيات فى حياتنا المعاصرة ، باعتبارها أحياناً كثيرة ما تفتقد إلى الاستقرار والسكينة .

إذ يـــبدو أن حركة الحياة العامة تأخذ طابع السرعة والإسراع . السرعة فى التنقل ما بين حـــدث وآخر ، والإسراع فى التنفيذ للأحداث التى تتوارد على السمع والبصر فى كل مكان من العـــالم بين لحظة وأخرى . انتخابات فى باريس ، وتنصيب تاج ملكى فى السويد ، وسرقة أضخم بـــنوك لندن . أحداث كوميدية وتراجيدية فى كل لحظة ، معاناة ، احتفالات ورسميات ، ابتذالات ومُحرمات . والممثل يتطور من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثانية وفق خبراته وثقافته وعلاقته بالحياة . لكن الأمور الحياتية اليومية تبدو أمامه أكثر تعقيداً عن ذى قبل . ويصبح فن الارتجال عند الممثل هو العامل المساعد والمعين عليه على مواجهة هذه الحياة الغريبة متشابكة الأوصال .

ــ تدريب تجريبى

يقترح ماروبتز التدريب التالى ، عن حياة كاتب بلا عمل فى الحياة . حيث تدور حول حياته فى المشاهد التالية :

١ ــ المشهد الأول

صاحب البيت يُطالبه بالإيجار المتأخر لعشرة شهور .

٢ ــ المشهد الثانى

صديقة الكاتب الفتاة رائعة الجمال ، تُلح عليه وتتعقبه ، لتعرف متى سيتزوجها ؟

٣ ــ المشهد الثالث

والد الكاتب يستعجله بنصيحة الأب ، أن يترك الكتابة إلى الجحيم ، ويعمل لديه فى مصنعه فهذا أجدى .

٤ ــ المشهد الرابع

صديق الكاتب يُرغّبه فى الذهاب معه للشراب ، حتى ينسى همومه ومشكلاته .

٥ ــ المشهد الخامس .

يحضر إلى الكاتب فجأة وعلى غير ميعاد أحد زملاء الدراسة القدامى ، فى اشتهاء لذكريات الدراسة التى ولّت .

٦ ــ المشهد السادس

يصل إلى بيت الكاتب مندوب شركة التأمين على الحياة ليقنع الكاتب ــ بالقوة ــ بالتأمين على حياته .

جرى التدريب على المشاهد على الصورة التالية :

أ ــ كل مشهد منفصل عن المشهد الآخر

ب ــ المشـــهد يحتل ما بين خمس وعشر دقائق ، كدرامة قصيرة كاملة . هذا الزمن المحدد يتطلب إبراز المتدرب للموقف المسرحى .

ج ــ يــأخذ الكاتب مكانه وسط الحجرة . ويبتدع الحوار فى كل مشهد من المشاهد الستة ، بما يتناسب ويوافق الموقف المسرحى الذى يُعبّر عنه المشهد ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .

المتدّرب الذى يمثل دور الكاتب يتأقلم ــ وبمنتهى السرعة ــ من مشهد إلى مشهد آخر . إنسياب المشاهد ، وإنسياب المتدرب فى هذه المشاهد مشهداً فى إثر مشهد ، يُبرز التجربب، وكــأن كل المشاهد ما هى إلا مسرحية واحدة طولها ستون دقيقة ، إذا ما افترضنا أن كل مشهد من المشاهد يحتل عشر دقائق .

د ــ دور الكاتب يتمرن عليه الطلاب فى الاستوديو ، متدرب فى إثر متدرب .

٤ ـ الفن التلصيقى .. لهملت COLLAGE

(الكولاّ ج) COLLAGE هو فن المُلصقة . أى رسم تجريدى مؤلف من قصاصات

صـــحف وإعلانـــات . وفن صُنع الملصقات يعنى مجموعة قطع مختلفة . يُستَعمل الفن فى الدراما بتجميع مشاهد مختلفة من عدة مسرحيـــات وتمثيلهـــا أو التدريب عليها ، لإحداث تأثير تعليمى معين .

يكتـــب المخــــرج المجــــرّب تشارلس مارويتز تجربته هذه ، عندما بدأ بدعوة بيتر بروك إلى الأســـتوديو المسمى IN - STAGE فى ميدان فيتزورى FITZORY SQUARE لمشاهدة تجربة مســـرحية قصيرة من تأليف الدرامى ليونيل آبل LIONEL ABEL كان اسم المسرحية (هدية صغيرة إلى الفتاة) ALITTLE SOMETHING FOR THE MAID .

الدرامـــا كـــانت مكتوبة فـــى الأصل للراديو . شخصية نسائية تتبدل فى مواقف مسرحية متعددة . فهى زوجة مرة ، ومرات أخرى حبيبة ، وعاشقة ، وخادمة ، ومديرة أعمال ، وسكرتيرة مكتب ، وأم رؤوم . بعد مشاهدة بروك للعرض ، اقترح أن تُجرّب نفس التجربة علـــى درامـــا (هملت) . بقيت الفكرة الجريئة فى رأس مارويتز ، حتى بدأ فى تنفيذها فى الأستوديو .

فكـــر ماروبتز فى اختصار كل دراما (هملت) إلى عشرين دقيقة فقط ، على اعتبار أن كل المتفرجين يعرفونه ويعرفون حكايته ودرامته كما يعرفون أنفسهم . واستبعد وجود راوى فى العرض للتعليـــق أو للشـــرح والتوضيـــح . اختصر الشخصيات ، وقصّ كثيراً من المشاهد بطبيعة الحال (الدراما أصلاً فى خمسة فصول كاملة عند شيكسبير) . استدعى هذا اللصق (الكولاّج) التركيز على شخصية (هملت) فى مواقف هامة ومؤثرة للتعريف بالشخصية تعريفاً دقيقاً . تكثيف شديد الدقـــة لدراما شيكسبير . تعرّف الممثلون على تفاصيل المشاهد المُكثّفة ، والمحذوفة بقاياها بطبيعة الحـــال مـــن العرض التجريبى . وبإضافة مشاهد قصيرة أخرى . استكملت الدراما ، أو العرض الـــتجريبى بمعـــنى أصح كل مقوّمات الدراما الطويلة عند شيكسبير . حتى أصبحت مدة العرض الـــتجريبى ٨٥ دقيقة . كلها ملصقات من مشاهد فى دراما (هملت) بترتيب مختلف عن الأصل الشيكسبـــيرى . عَرضَ مارويتز هذه التجربة فى ألمانيا وإيطاليا ولندن . ونالت استحساناً جماهيرياً . وأثبتت منطق التجريب وفوائده على الحياة المسرحية المعاصرة .

٥ ـ من استانسلافسكى إلى آرتو

يشير مارويتز فى دراساته إلى (الحقيقة الداخلية) عند استانسلافسكى . هذه التعاليم التى تضمنتها نظرية الأستاذ ، والتى بهرت كل مخلص يعمـــل فـــى المهنـــة المسرحية . ويُفسر مارويتز فيضيف ، إلى أن هنـــاك (حقيقة سطحيـــة) كـــذلك ، بجانب الحقيقة الداخلية التى أشار إليها ستانسلافســـكى . بل إنه يرى أن هذه الحقيقة السطحية للأسف قد انتشرت فى مسارح العالم فى الســـنوات والعقـــود الأخـــيرة . والغريب أن لهذه الحقيقة السطحية من السحر والزيف والوجه الكاذب ، ما يُقنع الجماهير ـــ كذباً ـــ بفضل ما تعرضه هذه الحقيقة السطحية ، ويبدو كأنه حقيقة فعلية جادة .

فإلى جانب الحقيقة الداخلية عند ستانسلافسكى ، توجد (الطريقة أو المنهج METHOD) الـــتى يتحقق هدفها أو الهدف منها ، فى حالة تعادل أحاسيس المتفرج مع أحاسيس الممثل . لكن التطبيق أو الواقع يقول ، بل ويثبت أحياناً أن هذا التصور فى الطريقة لا يتحقق على الدوام . هناك عشرات ومئات الأمثلة على تصورات جيدة وأحاسيس عالية من الممثلين النهابين فى الدرامات . ومـــع جهدهـــم الدقيق والمخلص هذا لم يستطيعوا أن يصلـــوا بالجماهـــير إلى درجة التلاقى فى الأحاسيس . والممثل لا يستطيع أن يفعل أكثر من ذلك . يُعطى كل الأحاسيس بالدقة والإخلاص تبعاً لقواعد الدور وحدود المهنة . ولا أكثر من ذلك .

لكـــن الممثل عنـــد آرتـــو لا يكتفـــى بالأحاسيس أو التعمق فـــى الشخصية كما يقترح ستانسلافسكى فى منهجه . ورغم أنه يتبع المنهج ، إلا أن الممثل فى مسرح القسوة يضيف كثيراً من الحواشى فى فن التمثيل (الإيماءات ، الحركة ، التتابع الحدثى) ليقترب أكثر من النظارة فى شكل تســـجيلى REGISTERED لا مفـــر منه لدعم قوة الإحساس .. هذا الشكل التسجيلى الذى سرعان ما ينتشر تأثيراً قوياً وصائباً بين الجماهير .

ويشـــير سلوك ونظام الممثل فى نظرية ومسرح آرتو إلى حاجة الممثل إلى منهـــج وطريقـــة ستانسلافســـكى فى التعبير ، حتى يؤكد مشاعره المنطلقة بالحرية والتمرد على الوضع ، وفى نوعية فائقة . وفى غير خضوع من الممثل لمنهج ستانسلافسكى خضوعاً تاماً للأحاسيس والانفعالات . أى بحيث لا يصبح الممثل عبداً لمواصفات الشخصية المسرحية تماماً .

إن تعبير ما وراء الشخصية عند آرتو ، لا يلغى عند ممثل آرتو الجانب الوجدانى أو العقلى الــذى بواسطته فقط تتم كل التطبيقات المسرحية . هذا الجانب الوجدانى الذى يظهر مثل جلسة روحية شبحية على غرار جلسات استحضار الأرواح SÉANCE . فى هذا الجو التمثيلى الخاص لا نصل إلى ما نصل معه عند استانسلافسكى ، بقدر ما نصــل إلــى جــو خاص من الملحقات والتوابع ، لا يستطيع أن يقف على قدم المساواة تأثيراً مع الرسالة الفنية عن طريق الكلمة الواضحة الظاهرة .

٦ ـ ممثلون ... وممثلون

يتبدل الممثل على المسرح ، كلما تبدلت أحاسيسه ، تبعاً لتغيّر المشاهد والفصول والمواقف المســرحية فى كل منها . يرى مارويتز ــ من خلال تجاربه المسرحية ــ أن أغلب الممثلين يضعون أيديهم على الشخصية التى يمثلونها فى جلسات التدريب المبكرة . يقررون طريق السير بين نقطتين محددتــين ويتبعون الطريق بعد ذلك . على ذلك تُصبح التدريبات اليومية ــ من وجهة نظرهم ــ عبارة عن نفق مظلم طرفاه مضاء . ونوع آخر من الممثلين ، يستند إلى فكرة التطور اليومى المطرد الــذى يستدعــى ويتطلب تفكيراً متصلاً وجديراً بالمعاناة . هذا النوع من الممثلين يُجرب فى كل شئ . فى معنى الحوار ، وفى الإحساس ، وفى مضمون الحركة ومفهوم الإيماءة . قد يصل هذا النوع إلى الكمال فى الشخصية متأخراً ، أو بعد مرور الوقت الطويل . لكن هذا الوصول عادة ما يحمل معه نجاح الشخصية نجاحاً كبيراً . وإذن فمارويتز يُجرّب وفى ذهنه نوعيات الممثلين وطرق عملهم فى الأدوار المســرحية ومعالجتهم لمراحل الدور . نوعان أو نموذجان بعيدان عن بعضهما البعض ، موجودان فى كــل مســارح العــالم . وهو يُطلق على الأول (التقليديون) . وعلى النوع الثانى (العصريون) .

ويشير مارويتز إلى النوع الأول ووجوده فى مسارح انجلترا بين الأكاديميين الفنيين ودارسى الفــن التقليديــين . ويجــد النوع الثانى فى المسارح التجريبية والمسارح المعملية THEATER WORKSHOP . ويُصنّف كل نوع على حدة مما يجعل لكل نوع منهما لغة تعامل خاصة به فيما يتعلق بفن الممثل على وجه التحديد . ويُوضّح الجدول التالى تقسيم مارويتز لنوعى الممثلين .

التقليديون	العصريون
١ ــ يُثبتون فقط	يُحللّون فقط
٢ ــ نغمة صوت معينة وطريقة للعرض	التمثيل حسب الفهم ، حتى الوصول إلى طريقة العرض
٣ ــ تثبيت كل شئ مبكراً قدر المستطاع	لنتحرك فى الدور بكل حرية مستطاعة
٤ ــ لنحاول انتاج مسرح صاخب	لنحاول خلق علاقة
٥ ــ لنمثل بتصميم نهائى	لنترك القرار للنهاية . فالعودة إلى الأشياء لازمة
٦ ــ الجمهور كان سيئاً	العرض كان سيئاً
٧ ــ تنفيذ معلومات الإخراج	التقدم إلى الأمام بالأفكار .
٨ ــ هل ماكياجى جيد ؟	هل أنا مُهم على وجه العموم ؟
٩ ــ هل تسمع الجماهير ما أقول ؟	أمفهومة مقاصدى ؟
١٠ ــ زميلى على المسرح لم يُساعدنى فى شئ .	لم يُقدّم زميلى ما انتظرته . يجب علىَّ أن أُكيف نفسى معه .
١١ ــ نُقدم ما تدربنا عليه تماماً فى البروفات	نُقدّم ما يتطلبه الموقف المسرحى
١٢ ــ لا نُعقْلـــن (لا نُعطى الدور شكلاً أو مضموناً عقلياً) . لندع العرض يسير فى مجراه	لنُشغّل عقولنا فى حل مشكلات العرض
١٣ ــ أحاسيس وانفعالات كثيرة فى الدور	لتكــن كــل مقاصــدنا واضحة . حتى نُوقظ أحاسيس كثيرة لدى المشاهدين
١٤ ــ لنأخذ استراحة من التدريبات	لنملأ استراحة التدريبات
١٥ ــ كل شئ فى داخل الدور	كل شئ خلف الدور
١٦ ــ سأمثل هذا الدور بأسلوب رمزى	لا أعــرف الأساليب أو الطرق . أعرف الفعل والتصرف فى المشهد .
١٧ ــ أنا الشخصية الشريرة	لا أحكم بالأخلاقيات على دورى
١٨ ــ إن لى من خبراتى ..... و ..... و	لا يتكرر دور أبداً ولا يشبه دوراً آخر .

٧ ـ دراما البراڤانات ـ جان جانييه

يُسجل ماروينز فى تجاربه رحلة تجريبية ذات مذاق خاص فى الفن المسرحى ، فى دراما جان جانييه . كان المهم فى التجربة هو الحفاظ على الشاعرية للدراما ، وعلى الصوت السياسى للدراما أيضـــاً ، دون الدخول فى تأويلات أو إسقاطات . وذلك باختيار أسلوب للتجريب يقيم مطاوعة ومسايرة لمقصد الدراما نفسها حتى لا نذهب عبر التجريب إلى بعيد . ساعدت المجموعة تدريباتنا على أرتو للوصول إلى التعبير عن الميتافيزيقيا التى تمتلئ بها مسرحية جان جانييه .

قرّب ماروينز الشكل السياسى فى الدراما من طريقة برتولت برخت . بعد أن حلل أهداف كل مشهد على حدة تفصيلياً [١] .

فى الجلسة الأولى جرت جلسة القراءة للنص ، تحددت مفاتيح الأدوار والشخصيات . وكان على كل ممثل بعد ذلك أن يقوم بالآتى :

١ ـــ يُلقى أى قصة أو حكاية من عنده بعدة طرق مختلفة .

٢ ـــ الإلقاء للقصة مرة كخبر عقلانى

٣ ـــ الإلقاء للقصة ، فى شكل تحقيق أمام رجل البوليس .

٤ ـــ الإلقـــاء للقصـــة ، كحكاية من عالم الجنيّات أو الخيال (على غرار حكايات الجدة لأطفال ابنتها عند نومهم) .

٥ ـــ الإلقاء للقصة ، كخبر مفزع فظيع .

٦ ـــ الإلقاء للقصة ، بتعبير ولسان سياسى .

٧ ـــ الإلقاء للقصة ، بالنظرة الفرويدية .

٨ ـــ الإلقاء للقصة ، بنفَس شاعرية رومانتيكية .

ظهـــرت مشكلات كثيرة فى هذه التجربة لم تكن فى الحسبان . فأبعد المخرج ماروينز هذه المشكلات من النص أو التعبير . كانت النتيجة ، أو بمعنى أصح الهدف من التجربة المتكررة بعدة وجوه وانفعالات ومواقف كل منها يمثل عالماً يختلف تماماً عن العالم الآخر ، التركيز على ما يأتى :

أ ـــ تون الصوت .

ب ـــ إحساس الممثل .

ج ــ ثقل الكلمة (الحوار) .

د ــ تلَمّس الموقف الدرامى ، وغير ذلك من عناصر .

هـ ــ وَزْن وصدى التعبير الدرامى (الكلمة فى الحوار) .

وأثبــت التجريب أن كل لحظات الطبيعة عند المؤلف الدرامى ، وحتى اللحظات العابرة الـــناعمة ، تتمتع بوزن ثقيل وقوى . وكان مصدر هذا الثقل هو العلامات والإشارات الطقسية والشعائرية RITUAL التى اكتشفها النقاد كثيراً فى عالم جانييه .

وعلى غرار دراما (البراڤانات) كانت العناصر الشعائرية فى مسرحيتيه الأخرتين (السود LES NÈGRES ، الشـــرفة أو البلكون LE BALCON) . البلكون بموضوعها السياسى عن حرب الجزائر . فى البداية للتجربة كان على كل ممثل أن يقرأ التعبيرات الآتية :

ــ سَيِّدٌ يرفض الذهاب للتعرف على زوجة جديدة (سيد شخصية عربية) .

ــ والمستعمرون يناقشون أملاكه .

ــ أُمُ سيد ترغب فى الذهاب إلى المقابر بأية وسيلة .

لم يكـــن التجريـــب فى دراما البلكون أمراً سهلاً . فحتى الأسابيع الأخيرة لم تكن القضايا الدرامية قد تبلورت تماماً فى وضوح .

٨ ـ تجربة مارا ـ صاد ، بيتر ڤايس

كـــان الإقـــدام على التجربة من المتدربين جرأة وشجاعة . تقدم المتدربون بعد التجربتين الســـابقتين وخطـــوْا خطوات واسعة نحو (أسلوب) التجريب ، الذى أتاح لهم ــ كممثلين ــ الانتقالات السريعة ، والتغييرات المفاجئة من صوت إلى صوت ، ومن انفعال فياض هادر إلى وقف مفاجـــئ للإنفعال للدخول فى موقف آخر . كان الإنضباط DISCIPLINE هو المدخل الطبيعى لكل أدوات الممثل ، إذ منه يتحرك إلى آفاق الشخصية بصحبة الانضباط فى كل لحظة .

احتوت بعض مشاهد دراما (مارا ــ صاد) على عناصر القسوة ، ورائحة مسرح آرتو .. (مشـــهد مارا فى حوض الاستحمام) طبيعى أن نجد هذه العلاقة . وبيتر ڤايس نفسه يعترف بأن آرتو أستاذ لـــه . لقد مثّل آرتو دور (مارا) فى فيلم (إبيل جينس) ABEL GANCE . شاهد

المـــتدربون فى الفيلم تأثيرات صوتية غريبة وشاذة **BIZZAR** ونهاية سعيدة أيضاً . تأثير ينبع من تناقض الأشكال .

الدراما قوية إلى حد بعيد .. " من النادر أن يجود نصف قرن من الزمان بمثلها " [٢] مَنْ قرأ المسرحية يرى فيها عرضاً مُسلّياً قادرا على وقف تنفس المشاهد فى لحظات مفاجئة .

وفى مثل هذه المواقف الدرامية الدقيقة تكمن عبقرية الكاتب . إنها قطعة من المسّ أو الهوس **MANIA** ، أسلبها الكاتب ووضعها على خشبة المسرح ، إلى جانب متمردين يتنّون رغم امتلائهم بالحياة . إنهم بذلك يبدون أقرب الناس إلى شخص أنتونين آرتو .

بهذا التصور ، دخل الممثلون فى تجربة (مارا ـــ صاد) إلى عالم آرتو . فى محاولة لهز الإنسان المـــتفرج هـــزات عنـــيفة الواحدة فى إثر الأخرى . إضافة إلى توسيع مدارك هذا المتفرج وتعميق أحاسيسه . ومع ذلك فقد اكتشف المتدربون ما يلى :

١ ـــ أن مســـرحية ڤـــايس (مـــارا ـــ صـــاد) دراما من النوع العتيق . نموذج قديم من الموضوعات .

٢ ـــ الدراما لا تزيد عن كونها مناظرة جدلية عنيفة .

- تحليل العرض فى مسارح أخرى

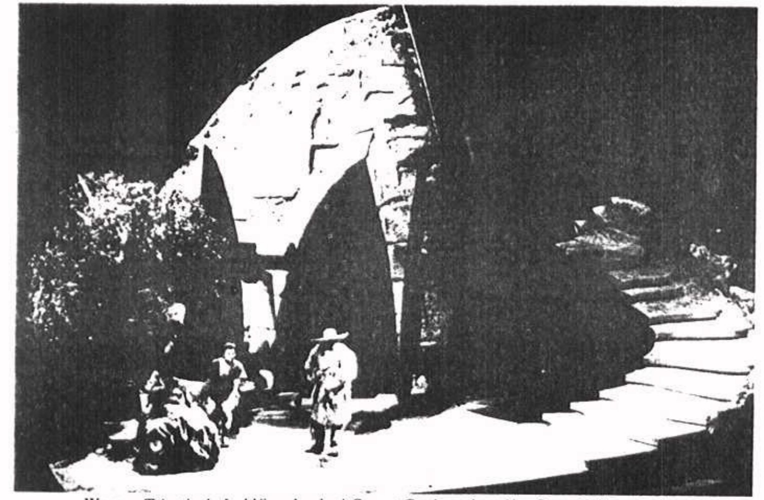
لتعمـــيق أفكار الممثلين المتدربين ، فقد تعرضوا مع ماروينز لمناقشة عرض (مارا ـــ صاد) الذى سبق وأن قدمته مسارح أخرى قبل البدء فى عملهم التجريبى مع المسرحية .

أخرج المسرحية سڤينارسكى **SWINARSKI** على مسرح شيللر . كان مفهوم العرض هو معاداة للنازية . وسواء قبلت الدراما هذا التفسير أو لم تقبله ، فقد كان العرض باعثاً ومُحركاً على كُره واحتقار النازية الألمانية بلا أدنى شكوك .

ثم تعرض المتدربون لعرض المسرحية على مسارح لندن . لم يهتم تفسير العرض لا بالجدلية ولا بالفلسفة . كل ما هدف إليه العرض هو تأثير باليقظة والانتباه عند المشاهدين . وكأنه يهمس فى آذان الجماهير .. (هذه هى نفحة من روح آرتو ومسرحه ، نفحة مليئة بقوة التخيل والأحلام . لكن بلا أحداث كثيرة) . قطعة أدبية درامية تهز مشاعرنا العديدة وبكل السهولة ، تقلب النظام الجمالى للحياة بكل ما يمكن تصوره أو تخيّله . ومع ذلك فإن ماروينز يعترف بعد خروج التجربة

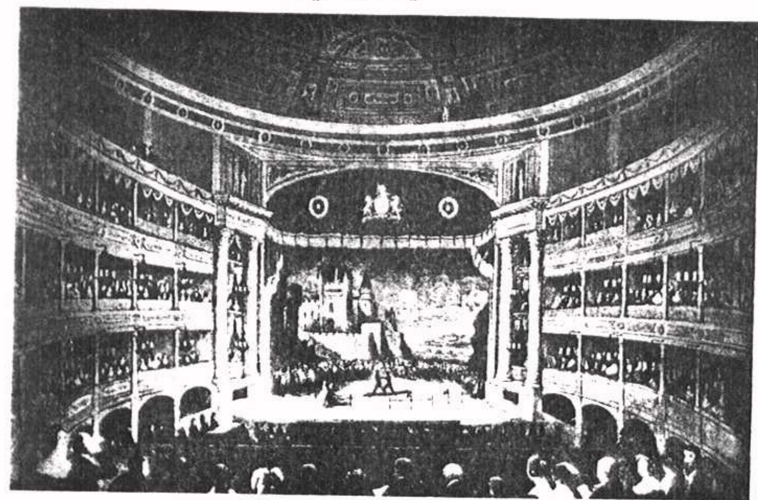
بالمـــزايا الـــتى حققها المتدربون منها . " لقد انتفعوا فى فن التمثيل وواجبات الممثل بالتدرب على نماذج صوتية لا تُحصى ، وعلى صرخات لم يكن لهم بها عهد من قبل فـــى درامـــات مثلّـــوها فى السابق . وعلى أقسى أنواع التجهم الكالح العابس ، والقسوة الصارمة . لقد فتحت الدراما آفاقاً جديدة للمتدربين . وهذا يكفى ـــ ماروينز " .





Wagner *Trisztán és Izoldája* a londoni Covent Garden szinpadán. Peter Hall rendezése. John Bury diszlete (1971)

١ ـ تريستان وايزولدا إخراج بيتر هول الكوفنت جاردن
ديكور جون بيرى



A Drury Lane Theatre belseje 1812-ben

٢ ـ مسرح الإنجليزى درورى لين من الداخل

بيتر هول PETER HALL

(من مواليد ٢٢ / ١١ / ١٩٣٠ م)

مخرج مسرحي إنجليزي . أنهى دراسته الجامعية فى جامعة كمبردج CABRIDGE . أخرج أيــام الدراسة عدة مسرحيات بالجامعة . ومنذ عام ١٩٥٠ م وهو يشتغل بالمسرح فى مدينة لندن LONDON . بـــدأ احـــتراف مهنة الإخراج منذ عام ١٩٥٣ م . فى عام ١٩٥٥ م يُعيّن مديراً لـــنادى الفـــن المسرحى ARTS THEATRE CLUB فى لندن . يخرج عدة عروض ناجحة فى مسرح استراتفورد أون آفون STRATFORD - ON AVON .

فى عام ١٩٦٠ م يُعين مديراً لمسرح شيكسبير الملكى .. ROYAL SHAKESPEARE THEATRE . وفى هذا المسرح يلجأ إلى التجديد الذى أدخله على الشيكسبيريات ، إضافة إلى دعم ريبرتوار المسرح بعديد من المسرحيات العصرية والحديثة ، بخطة تستهدف النهوض بالمسرح الإنجليزى بالتعـــاون مـــع المخرجـــين بيتر بـــروك PETER BROOK ، ميشيل سان دينيس MICHEL SAINT - DENIS فى لجنة قيادة تنفيذية مشتركة لمســـرح شيكسبـــير الملكـــى ، وباستشارة من الممثل الإنجليزى الكبير بول اسكوفيلد [1] .

فى عام ١٩٦٨ تتغير الإدارة فى مسرح شيكسبـــير ، فيقود المسرح تريڤور نَنْ TREVOR NUNN ويبقى بيتر هول ومعه بيتر بروك على علاقة فنية بالمسرح .

* * *

١ - منهج بيتر هول

يـــتحدد منهج المخرج الإنجليزى بيتر هول ، بعد تسلّمه إدارة مسرح شيكسبير الملكى مع زميلـــيه بيـــتر بروك ، دينيس سان ميشيل فى رؤية جديدة ، هى التطوير والتحديث ، فى الآداب الدرامية الحديثة . وقد حدد للمسرح ثلاثة خطوط واتجاهات رئيسية تنحصر فى التيارات التالية :

١ ــ درامـــات الملحمـــية فى مســـرح برتولـــت برخت . للتعامل مع الأفكار السياسية والاجتماعية فى هذا المسرح .

٢ ــ تحقـــيق عالم درامات (الأبسيرد ABSURD) لتعريف الجمهور الانجليزى بمؤلفات الجدد فى هذا الاتجاه (بيكيت ، يان كوت JAN KOTT) وزملاؤهمـــا) ، وفـــق التفسيرات الحديثة لمسرح الأبسيزد .

٣ ــ تيار مسرح القسوة فى أعمال أنتونين آرتو ،وشرْح مُعقّداته ، وإبراز الوجود الفيزيكى للممثلين . وضمن هذا التيار العصرى تعـــرّض لأعمال هارولـــد بنتر HAROLD PINTER ، واحد من أبطال موجة التمرد فى المسرح الإنجليزى عام ١٩٥٦ م .

اعتـــنق بيتر هول مبدأ التطوير للمسرح ، وربطه بضرورة وجود الفرقة المسرحية الدائمة لمتابعة هذا التطوير . أو لنقُل ربطه بالاستمرارية فى العمل المسرحى . فلا تطوير مسرحى بدون فرقة مسرحية متجانسة تسير وفق خطة منظمة مرسومة ، تنتقل فيها من هدف إلى هدف ومن مرحلة إلى مـــرحلة . فالتجانس فى مجموعة واحدة مستقرة من شأنه أن يضمن هدف التطوير والترقى . ليس للفـــرقة ، ولكـــن للمســرح نفسه ، وهو الأهم والجدير بالعمل من أجله . وهُول لا يؤمن بالفرق المســـرحية الـــتى تولد لمناسبة الصيف تقدم عرضاً أو عرضين ، ثم تنتهى الفرقة مع تباشير حلول الخريف .

ولتحقيق فكرة الاستمرارية هذه ، يؤجر بيتر هول مسرح الألدويش ALDWYCH لتعمل عليه فرقته طوال الموسم المسرحى فى مسرحيات شيكسبير ، إلى جانب تغذية الريبرتوار بالمسرحيات الطليعـــية والعصـــرية . لم يكن يؤمن بأن أى ممثل يمكنه تمثيل أدوار شيكسبير . فقد كان يرى أن الممـــثل الـــذى يفهم ويعى موقف العصر الآنى عبر ثقافة عالية وإطلاع فنى ومسرحى مختزن ، هو القـــادر على إبراز شيكسبير بالصورة العصرية الحديثة . وهو نفس الممثل الذى باستطاعته تفسير أحـــداث العصـــــر فـــــى الدرامات العصرية . وهو لذلك كان دقيق البحث عـــن الممثـــل العقـــلانى INTELLECTUAL ACTOR .

ولمـــتابعة تحقيق منهجه فى الدرامات العصرية والحديثة . فقد لجأ إلى التعريف بمؤلفين جدد يقتربـــون فـــى وجهـــة نظرهم مـــن شيكسبـــير . فقدم أعمال الانجليزى جون وايتنج JOHN

WHITING (١٩١٧ — ١٩٦٣ م) بادئاً بمسرحيته (الشياطين) ، إضافة إلى درامات بيكيت وعلى الأخص (فى انتظار جودو —

(EN ATTENDANT GODOT - WAITING FOR GODOT

من منطلق التشابه بين العصرين الشيكسبيرى والحديث المعاصر ، إذ يجمع كل من العصرين عناصر سقوط العالم على قطع متهالكة ، وتاريخ متحجر القلب لا يرحم من فرط أزماته وتكرارها المستمر .

يحقـــق هـــول فى منهجه الفنى إضافة إلى ما تقدم جدول ميلاد مسرحيات شيكسبير ونظام الـــتواريخ فـــيها . بادئاً — كما بدأ شيكسبير نفسه — بالكوميديات . وهى درامات غير عويصة الواجـــب المسرحى . ثم ينتقل منها إلى الدرامات التاريخيـــة ليصـــل إلـــى أوج أعماله فى إخراج مســـرحيات (هنرى السادس ، ريتشارد الثالث) . ويخرج زميله المخرج الإنجليزى جون بارتون JOHN BARTON (حـــرب الورود) ، وبنفس منهج المسرح فى إبراز الدمويات والأحداث التاريخـــية الغامضـــة الشـــبيهة بسفر الرؤيا APOCALYPTICAL المليئة بالأثرية والتذكارية MONUMENTAL .

٢ - إخراج هملت المعاصر

فى عام ١٩٦٥ م يُخرج بيتر هول دراما شيكسپـــير المعـــروفة (هملـــت) فـــى مســـرح اســـتراتفورد . ويحمل هذا الإخراج وجهة النظر العصرية التى ضمنها هول كثيراً من التجديدية ، التى يتناول بها الدرامى التاريخى الكبير وليم شيكسبير . هل لنا أن نتعرف على وجهة النظر هذه ؟

هاملت اليوم

صـــاحب العـــرض المسرحى هياج فى حركة النقد المسرحى الإنجليزى كلها ناقشت فكرة (العصرية) التى قدم بها هول العرض المسرحى . كانت الفكرة تقول .. إن هملت الذى تراه على المسرح هذا المساء ، قد تعرّفنا عليه بالأمس فقط . أى قبل حضور النظارة بأربعة وعشرين ساعة . والأمس كاليوم ، شئ عصرى .

وهملـــت مـــن الدرامـــات التى قبلت ، ولا تزال تقبل تفسيرات شتى ، وفق وجهات نظر المخـــرجين الذيـــن يتناولون النص الشيكسبيرى بالإخراج والتفسير . وهو ما يؤكد أصالة النص

واتســـاع آفاق العمل فيه . الحكاية تنبع من قصة قديمة فى الدانمرك . قصة عنيفة ومأساوية تلعب فـــيها ألاعيـــب بولونيوس POLONIUS المجزَّأة على مشاهد الدراما بين الحين والحين الكثير من الأحداث ، والتى تنتهى الدراما بالقذف بهذه الألاعيب فى مرحاض عام لتنعم بها الفئران . طبيعى أن هـــناك خطوطـــاً أخرى فى الدراما تنتمى إلى عالم الإنسانية فى عصر النهضة الأوروبى . تتسع الدراما من بدايتها شيئاً فشيئاً . لكنها فى ختامها لا تصل بنا إلى ردود معينة على تساؤلاتها .

فسَّر بيتر هول شخصية (هملت) بانتمائها إلى النضوج الكامل . هملت يقف على عتبة هذا النضوج فى الشخصية عند بداية المسرحية . يقف وسط عوامل كثيرة يشهدها بأم عينيه فى القصر . ذنـــوب وخـــداع ونفاق كثير ، وتظاهر بالجهل ، وسخرية هى سخرية الأقدار الفروسية بعينها ، وقســـوة مـــا بعدها قسوة . وكان عليه أن يختار طريقه الصعب . لقد وُلد هملت فارساً لواجبات الفروسية والبطولة . ومن هنا يأتى تفسير المخرج هول للنضوج الكامل فى شخصيته . كل عناصر الـــرجولة وشـــهامة الفروسية فى الشخصية . حبه نحو أمه ونحو أبيه المخدوع . أفكاره عن الحب الشريف الطاهر تجاه أوفيليـــا . عـــلاقته المتـــواضعة بالحُراس فى القصر والقلعة . أحاسيسه ناحية أصـــدقائه هوراشـــيو HORATIO وروزنكرانـــتز ROSENCRANTZ وجـــيلد نشـــترن GUILDENSTERN . خطواته السياسية فى الحكم وهو لمَّا يزل أمير الدانمرك . فكره وفلسفته وإيمانه العميق بالدين والشرف الذى يحمله على كاهله . لكن الحياة تبعث له بتجربة مريرة ليتعامل معها طوال عرض المسرحية . إنها تجربة تعذيب نفسي وبدنى حتى الموت .

يصل تفسير هول إلى المضامين التالية :

١ ـــ فظاعة حدث الأم . ويبدو تحليل ذلك فى نظرته إلى أمه وإلى حدثها الفظيع التى فعلته تجاه أبيه الملك . وهى ملكة أيضاً . فلماذا خطَّت هذا الطريق بقدميها ؟ هل هذه بعض الطبيعة فى الجـــنس الآخـــر ؟ هـــذا هـــو المسُّ الأحادى MONOMANIA والاعتلال المقصور على فكرة واحدة .. هى فكرة حب أمه لعمه . إن زواج أمه الثانى هو الجائحة والطوفان CATACLYSM بالنســـبة له ولمصيره . تغيّر عنيف كالزلزال فى حياته . إنه يرفض أوفيليا كثيراً ، وحتى انتحارها ، انطلاقـــاً مـــن فكرة الخيانة فى المرأة .. تماماً كخيانة أمه لأبيه . ويكرر التفكير .. هل هى الطبيعة

فى الجنس الأنثوى الآخر ؟ ووسط هذا العالم الغريب ، لا يجد هملت غضاضة فى اتهام نفسه بالضعف والتردد أمام المجابهة مع هذا العالم .

٢ ــ وفى التفسير الثانى عند هول هى خيبة الرجاء عند هملت ، والتى تسيطر عليه نهائية بلا حدود . وتتجلى الفكرة فى علاقة الأمير هملت بصديقيه جلد نشترن وروز نكرانتز . ليسا شريرين فــى الحقيقة ، لكنهما يقعان فى قبضة الملك الجديد كلوديوس CLAUDIUS مُغتصب العــرش وسارقه . لذلك فهما لا يعرفان كثيراً عن الحياة ، أو الشرف أو الفروسية .

٣ ـ واجبات الممثلين فى عرض هملت

فى عصــرية مفهوم الإخراج ، يعهد بيتر هول إلى الممثلين بواجبات العمل فى الأدوار . لا تكفى فقط النماذج التاريخية لشخصية كل منهم ، مما سبق نيله أو الوصول إليه فى عروض سابقة . إن علــيهم ــ كوحــدة عصرية واحدة فى العمل الفنى ــ أن يعكسوا هذا العالم المتغيّر دوما إلى الأســوأ ، وإلى الأكــثر نذالة وخسة . حيث كل شئ أمامهم عبث وختال . كذب ونفاق . إنهم وحــدهم القــادرون علــى بعث هذا العالم ، وهذا الجو النتن الغامر فى هواء ودخان كثيف فاسد أسود .

يتضح من الدراما (هملت) ، كما فى الدرامات التاريخية دائماً ، كذب الملوك ، ومجازرهم الوحشــية ، وإعدادهم للقتلة بالتوكيل (لاحظ ريتشارد الثالث كذلك) . وكلوديوس واحد من هؤلاء الملوك الذين تمتلئ بهم درامات الملوك والتاريخيات فى مسرح شيكسبير . مُخططٌ للمكائد ، ومــنظِّم لمشروعات القتل الوحشى . يعاونه وغد من أحد أكبر مستشاريه (بولونيوس) شخصية ماكــرة وصــولية لا تخلط الأوراق بلا حساب أو تدّعى الجنون أو البلاهة كما تحاول أن تظهر ، لكنها شخصية راسخة فى الوصولية ومُشرّعه لقوانين القصر والحكم . إن خلف فكاهاته ودعاباته سم أسود قاتل ، وخبث خطر يُطيح بالشرفاء بلا هوادة أو عقل .

يمــثل فورتنبراس FORTINBRAS الخطَّ السياسى فى المسرحية . شخصية حربية جاهزة لكــل واجب وعمل وطنى . وتحتمل شخصيتــه عنصــر القيادة والبطولة ، كما يظهر فى سلوك الشخصية فى نهاية الدراما ، حيث تبدأ القصة من جديد ليتولى أمور الدانمرك والحكم فيها . عندها تبدأ القصة من جديد .. وتدخل حكاية جديدة مع حكم جديد . ولا جواب من شيكسبير عما دار

فى تراجيديته (هملت أمير الدانمرك) . ووصول (فورتنبراس) عند شيكسبير يعنى استقرار الأمور أخــيراً فى قصر الحكم فى الدانمرك . حكومة جديدة بقيادة فورتنــبراس ، تُترجم الــوجود عند شيكســـير .

تنـــتهى المسرحية بقتل (هملت) وضياع كل أعماله ومحاولاته الشريفة ، فى محاولة لإقرار الحق الطبيعى له فى المسرحية ، وفى الحياة أيضاً . لا تفترض المسرحية الثأر . لكن الجمهور أمام هذه النهاية الشيكسبيرية المظلمة لحياة الأمير الشاب ، يتوق إلى العكس . إلى الثأر . وإلى تحميل هملت أخطاء التصرفات التى شملتها أحداث الدراما . فهو فى نظر الجماهير ــ المشفقة عليه وعلى مصيره فى آن واحــد ــ مُخطئ لأنه لم يثأر لأبيه من أمه ، ومن قاتل أبيه كلوديوس العم الرخيص . هنا يتساءل المخرج بيتر هول .

" ولنفترض أن (هملت) قد أخذ جانب الأخذ بالثأر . ماذا كان يمكن أن يحدث فى سياق الدراما ؟ إن درامات شيكسبير الأخرى تدلنا مقدماً على الإجابة على هذا السؤال . والجواب هو المعاناة ، ثم التدمير " [٢] .

وهملت شخصية تتمتع بالخبرة ، النشأة الملكية ، والتعليم الملكى ، والصداقة داخل القصر ، والقراءة والإطلاع . لكنه يرفُض فى سلوكه استغلال هذه الخبرة الكامنة فى نفسه . يقف على طول الخــط فى نهايــة طــرف الحدث ، شئ داخلى يمنعه عن التقدم والأخذ بالمبادرة . لعله التردد فى الشخصـــية . هذا الصراع الداخلى القائم والمستند على معوّقات تصرف الإنسان ضد ما حوله ، يناظره بيتر هول بالعصر الحديث . إذ يرى أن العصر يمتلئ بمثل شخصية (هملت) يعرف الكثير ، لكـــن التردد يحيط به من كل ناحية ، فيميل إلى التقاعس ليترك للجريمة أن تنمو ، وللظلم أن يمتد ويزدهر ، ليطرد العُملة الجيدة والإنسان الرائع من الحياة .

ويضيف هول إلى أن كل سواقط عصر الدانمرك القديم ــ مكان أحداث المسرحية ــ والتى يتناولها هملت فى الفصل الثانى من الدراما ــ مشيراً فيها إلى ما حوله من لؤم وخبث ، وعادات ، وآداب وأخـــلاق ، وشخصيات بلاط من القرون الوسطى المظلمة قتلة فى سلوكياتهم ، وكاذبون وسياسيون ، بنفس تعبير العصر الإليزابيثى ، كل هذه السواقط والسقطات ، نجدها اليوم بسهولة فى سلوك الشباب المعاصر .

مــن هذه اللقطة العصرية ، يُحمّل بيتر هول عرضه الكثير من التصرفات الحديثة . ليؤكد عــلى الخمسة عشر عاماً الأخيرة . ملاحظته فى فقدان شباب العصر للمستقبل ، وضياع النبض الأساسى فى قلوبهم .. هذا النبض الذى كان هو المستقر القوى للأجيال السابقة . إن هناك عناداً مــتعمداً فى رفــض شبان الجيل للحياة القائمة . إذا أرادوا يتظاهرون من أجل الإرهاب . وإذا لم يريدوا ، لا يتظاهرون من أجل الإرهاب . أى منطق هذا ؟ ليست لدى هذا الجيل قناعة بما يفعل أو يعمل . الواحد يتلذذ ويسستمتع بالمخدرات إذا أراد . ويتناولها ولا يستمتع بها إذا لم يُرد .

إن هملـــت الذى قدمه بيتر هول فى عصرية الستينيات ، يتشرب روح هذه الفترة الغربية ، ليس فى بريطانيا وحدها ، بل فى العالمين الغربى والشرقى على السواء .

ومـــع ذلـــك ، فدراما (هملت) تبقى فى النهاية ، مسرحية من مسرحيات عصر النهضة الأوروبى الإنجليزى .

إيرڤين آكسر ERVIN AXER

(من مواليد ١ / ١ / ١٩١٧ م)

مخـــرج مســـرحى بولـــندى ، ومدير فنى مسرحى . أنهى دراسته الأكاديمية الفنية على يد البولندى ليون شيللر LEON SCHILER فى أكاديمية الفنون المسرحية بوارسو . بدأ الإخراج فى مسارح الأقاليم ببولندا . عمل من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٤٩ م مديراً للمسرح الصغير فى مدينة (لودز) LÓD'Z . وفى عام ١٩٥٤ يُعيّن مديراً للمسرح القومى فى وارسو العاصمة . ينتقل عام ١٩٥٧ م ليدير المسرح الحديث فى وارسو .

تتميز جهوده الفنية فى تسليح الريبرتوار المسرحى بالدرامات المحلية البولندية لكتاب محليين ، إضافة فى المقام الثانى إلى الدرامات العالمية فى المسرح العالمى . يُعرَفُ فى بلده بأنه (المخرج الأديب) الـــذى يتعامل مع المسرح من خلال ثقافة أدبية وفكرية واسعة ، وفى احترام شديد لكلمة المؤلف الدرامى ووجهات نظره الأدبية .

ينحصـــر أســـلوب الإخـــراج عـــنده ، فى إبـــراز الواقعـــية النفســـية للدرامـــا PSYCHOLOGICAL REALISM .

ويظهر هذا الإسلوب الإخراجى فى العروض التى قدمها للمسرح البولنـــدى مـــن أعمـــال (برخـــت ، تشـــيكوف ، ســـلاڤومير مروچيك [1] SLAWOMIR MROŻEK) . أستاذ فى أكاديمية الفنون المسرحية بوارسو .

* * *

١ ـ منهج إيرڤين آكسر

تؤهـــل الســـنوات الطويلة التى عمل بها إيرڤين آكسر أى مخرج للاتجاه إلى قضايا العصر ، والتعامل مع واقع المسرح من خلال مسرح يستهدف الحركة التجديدية فى العصر الحديث . عمل المخـــرج فى مسرح بولسكى TEATR POLSKI . ثم شارك بإخراج بعض الأعمال الدرامية فى

المســـرح المعاصر TEATR WSPÓLCZESNY . والمسرح المعاصر يتمتع بفرقة من أكبر فرق التمثـــيل المسرحى فى بولندا ، وأسلوبه انتقائى اصطفائى إلى حد بعيد . هذه البداية والممارسة مع إيرڤين آكسر قد دفعته إلى الإنحياز إلى التياترالية الجديدة ، التى كانت قد انتشرت قبل ذلك بقليل فى مسارح الاتحاد السوڤيتى ، وعلى الأخص فى أعمال تايروف ومايرهولد . كما أن فكرة (الإنتقاء ECLECTIC) قد فتحت أمام آكسر فُرص التجريب فى المسرحيات ذات الشخصيات المحدودة قليلة العدد ، لتكثيف التأثير على الجماهير .

إن آكســـر مثل غيره من جيل المجربين المثقفين لا يقف عند مهمة ووظيفة الإخراج فقط . لكـــنه يخط بالقلم الفنى دراسات مسرحية عميقة الأثر ، يتعرض فيها لمشكلات تعوق المسرح عن الدخول فى إطار العصر الآلى الذى نشهده جميعاً . له كتاب بعنوان (ممثلون ومخرجون) يتعرض فيه لمذاهب وأساليب معاصريه من الممثلين والمخرجين .

وفى مجلـــة المســـرح ببلده المعنونة (ديالوج DIALOG) يكتب دراسة بعنوان (موقف المخرج فى مسرح العصر) KILKA UWAG ، الذى نتعرض له فى هذا المكان .

٢ ـ موقف المخرج فى مسرح العصر

عندما استقرت مهنة الإخراج ، وتعقدت قواعدها الآن فى العصر الحديث . فإن كثيراً من المخـــرجين يُرجعون بدء طريق هذه المهنة إلى الدوق جورج الثانى GEORGE II . دوق ماينتجن MEININGEN الذى كان مخرجاً ومهندساً للديكور (١٨٢٦ ــ ١٩١٤ م) [٢] .

يعترض آكسر على نشأة قواعد الإخراج من عند جورج الثانى ــ كما يذيع العالم المسرحى المعاصـــر ذلك ــ ولا يعتبر جورج الثانى أكثر من ملهم لروح عصر الإخراج والتنوير الدرامى . وهو على حد قوله " لا يزيد عن كونه مُنظِّماً للمعقولية على خشبة المسرح ومرتباً لوسائل العرض المسرحى " [٣] .

ومن البداية أرجون أن يسمح لى السيد آكسر بالاختلاف معه فى هذه النقطة .

لا أختلف معه مثلاً علـــى الـــدور الـــرائد للإنجليزى إدوارد جوردون كريج (١٨٧٢ ــ ١٩٦٦ م) EDWARD GORDON CRAIG ، وفى كل الإصلاحات ، بل والأساسات الفنية

التى كانت بحق فوق طاقة النابهين فى عصره ، سواء فى انجلترا ، أو فى كل مكان خرج فيه بعد هجره لبلاده . لكن أول بوادر وعلامات وظيفة المخرج تحديداً ، تعود بلا شك إلى الدوق النبيل جورج الثانى . لماذا هذا الرأى ؟ أوجز وجهة نظرى فى الأسباب التالية :

١ ــ منذ المسرح الإغريقى ، كانت مهمة المخرج موجودة وغير موجودة فى آن واحد . لا شك أن العرض المسرحى منذ القديم ، وعلى مر العصور كان يراقبه ويتابعه رجل ، لا يهمنى التسمية التى تُطلق عليه . لأن طبيعة الإنتاج المسرحى لا يمكن أن تتم بغير هذه الوظيفة . أى إنسان يرتب كل اللحظات من بداية العرض إلى نهايته .

٢ ــ يتضح من التاريخ المسرحى أن جورج الثانى قد ترك تعاليم صريحة ، كلها تتصل اتصالاً مباشراً بمهنة الإخراج . كما يتضح أن هذه التعاليم التى أشار إليها تحديداً ، لم تكن تتم فى المسرح الألمانى أو فى أى من مسارح العالم المتمدين فى القرن التاسع عشر وحتى السنوات العشرة الأولى من القرن العشرين .

٣ ــ أن هذه التعاليم قد خلدت نظاماً ومنهجاً عُرف فيما بعد باسم المايننجينية MEININGENISM نسبة إلى صاحب الأفكار التى طورت من مهنة الإخراج المسرحى ، حتى قبل وصول العصر الحديث الذى نعيش على ظهرانيه .

٤ ــ أن كثيراً من الفنانين المسرحيين قد انتبهوا لمنهج الرجل ، وحاولوا العمل به مستقبلاً . أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الممثل والمخرج والمدير الفنى <u>تشارلس كين CHARLES KEAN</u> (١٨ / ١ / ١٨١١ ــ ٢٢ / ١ / ١٨٦٨ م) الذى سعى إلى تطبيق إصلاحات جورج الثانى الفنية ، رغم أن كين نفسه كان يحاول فى نفس طريق التطوير منذ أكثر من عشرين سنة سابقة على تعاليم جورج الثانى فى مسرح الأميرة PRINCESS'S THEATRE فى لندن ما بين سنوات ١٨٥٠ ، ١٨٥٩ م

كما أذكر <u>فرانز فرايهر فون دنجلستدت FRANZ FREIHERR VON DINGELSTEDT</u> (٣٠ / ٦ / ١٨١٤ ــ ١٥ / ٥ / ١٨٨١ م) الدرامى والمخرج والمدير الفنى الألمانى ، الذى قدم الكلاسيكيات الألمانية الكبيرة فى عصره برؤى إخراجية لم يسبق لها مثيل . وهو أيضاً واحد من المتأثرين بمنهج جورج الثانى .

كمـــا أن أســـرة داڤريانت DEVRIENT بأعضائها الممثلين والمخرجين ومديرى المسارح إدوارد EDUARD وإمـــيل EMIL وكارل KARL قد قدموا ثلاثتهم مــع ابن أختهم لودڤيج LUDWIG محاولات لنظام عمل المخرج والممثل فى منتصف القرن التاسع عشر فى مسارح ألمانيا ، وبخاصة فى مدن برلين ودرسدن ، وبتشجيع وحماية من البلاط الملكى . هذه المحاولات فى تقعيد أساس للعمل المسرحى المنظم والمنهجى سُجلت فى كتابين هامين تركتهما أسرة داڤريانت المسرحية . الكتاب الأول يحمل عنوان تاريخ التمثيل المسرحى فى ألمانيا

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN SCHAUSPIELKUNST ،

والكتاب الثانى بعنوان .. كتابات درامية ودراماتورجية

DRAMATISCHE UND DRAMATURGISCHE SCHRIFTEN .

٥ ــ تلخصت عملية التطوير فى المسرح عند چورج الثانى فى النقاط التالية :

أ ــ اختيار الأعمال المسرحية الكبيرة والناضجة دراميا ، لرفع مستوى الجمهور أدبيا ، ومسرحيا ، وجماليا .

ب ــ استنادا إلى القاعدة الانتقائية السابق ذكرها فى (أ) . صعدت أعمال الدراميين (شيكسبير، جوته ، شيللر ، كلايست وموليير) .

ج ــ مـــيلاد الفكرة الجماعية أو الوحدة فى فن التمثيل ، بتعاون ممثلى المسرحية فى مواجهة تيار الاجتهادات الفردية ، الذى كان كل ممثل فيه ــ وعلى حدة وبمفرده ــ يهتم اهتماما بالغا ــ ومضرا ــ بالبراعة الفنية الفائقة ، وعن طريق أنانيته ، دون أى اعتبار لبقية الأدوار أو الشخصيات على خشبة المسرح .

د ــ تفصيص العمل فى مشاهد المجموعات والماثلين على المسرح فى الدرامات المختلفة . بحيث يحمل كل ماثل نوعا من الواجبات ، يشد من أزر الأدوار المسرحية المتحدثة بالحوار بغية الحصول على اكتمال نوعى على خشبة المسرح .

هــ ــ الاتجاه إلى البحث العلمى فى الفنون المسرحية . وهو ما لم يُعرف قبل چورج الثانى . فاستند الإخراج فى عصره على التاريخيات ، وعلى معلومات مادة (تاريخ الفن) استئناسا بالعلوم

في فـنون المســرح . وامتد هذا البحث إلى الديكور وإلى الأزياء ، بل وقطع الإكسسوار والمهمات المسرحية البسيطة أيضاً .

و ــ ابتكار نسخة الإخراج المسرحي ، لتنظيم مهمة تعامل المخرج مع الممثلين . ولضبط المعلومات في جلسة التدريب وحفظها حفاظاً على الوقت ، وتنظيماً لعمل الممثلين أنفسهم . ثم ، نعود الآن إلى دراسة آكسر .

نحن معه في رأيه الذي نحترمه تجاه جوردون كريج . لكن الأمور التاريخية ــ في رأيي ــ يجب أن تقاس بميزان دقيق وعادل .

يدور محور دراسة السيد آكسر حول مهمات المخرج في العصر الحديث . لقد توسّعت مهنة المخـــرج ــ كما سبق وأشرت ــ تعددت مطالب الممثلين تجاهه لتفسير أدوار المسرحيات وبخاصة الحديثة منها ، والتي تحمل في طياتها ومضامينها ، وأسرارها أحياناً ، كثيراً من الألغاز في المسرح . وطبيعي جداً ، أن يسأل الممثلون ويستفسرون . فالممثل الصامت عن الفهم يظل صامتاً ، حتى وهو يؤدي دوره على المسرح .

ويعـــتقد آكســـر أن موقف المخرج المعاصر ــ أياً كانت جنسيته أو بلاده ــ ينحو ناحية العالمية INTERN.' TIONALISM . لقد اختفى المسرح الأوروبـــي فـــي نهايات القرن التاسع عشـــر المـــيلادي عندما اختفت الاقطاعية والبرجوازية العالية من المجتمع الأوروبي ، وعندما تحوّل المسرح إلى الشعبية والمواطنة . لكنه الآن يعاني من أزمة حادة . خاصة بإحاطة وسائل الإعلام لـــه من كل جانب . الراديو بساعات إرساله الطويلة في كل مكان . وبتعدّد محطات الإذاعات من عامة إلى شعبية إلى ريفية إلى موسيقى عالمية إلى برنامج ثان للثقافة ــ على غرار البرنامج الثاني في إذاعتنا المصرية سابقاً . أضف إلى ذلك ساعات بث المحطات الإقليمية الآخذة في التطور والانتشار . ناهيك عـــن السينما وإنتاجها السيال . وكل وسائل الإعلام هذه تستهدف ترقية الإنسان المعاصر ، حتى لتكاد مهمتها تقوم مقام مهمة وسائل الراحة والرفاهية .

أمام هذه الأزمة المعاصرة ، يرى آكسر الخلاص من الأزمة في (الانتقاء) .. أي اختيار دقيق للنوعيات الدرامية التي تأخذ طريقها إلى عالم التجسيد على الخشبة .

طبيعى أن على المسرح ــ وسط خطة الإنتقاء هذه ــ (ويجب أيضاً) أن يلعب على الجانب الآخــر دور المُشجّع أو المرغّب فى ريبرتواره ، حتى يكون قادراً على اجتياز الأزمة وتكوين جمهور واع مــثقف يصــل إلى حقيقة وظيفة المسرح ، والتى تختلف جذرياً من بدايتها إلى نهايتها مع كل وســائل الإعلام السابق الإشارة إليها . وأنا فى غنى عن شرح هذه الخصائص الحية ، والإحساس المشترك بين الممثل والمشاهد فى المسرح . وغير ذلك من مذاق وطعم خاصين يتمتع بهما المسرح . وسيتمتع بهما دون غيره من وسائل الثقافة طوال حياته وإلى الأبد .

تشــير الدراســة ضمن ما تشير إلى فكرة التجديد التى يمكن للمخرج أن يُضمنها عرضاً مسرحياً معروفاً باستقرار الفكرة .. (عطيل والغيرة ، مكبث والنهم والشراهة إلى السلطة .. الخ) فإذا كانت كلمات الدراما ومشاهدها تُحدد ــ وفى وضوح ــ المضامين الدرامية للنص . فهل من حق المخرج يا تُرى أن يتجاوز هذه المضامين أو الحوار بفكر ثاقب يمكن أن يطرح معه فهماً جديداً للعــرض المسرحى الحديث ؟ ويرد آكسر على السؤال مُحبذاً التجديد بالفكر الحديث . وهنا لا نختلف معه أبداً . فقد مهد السوڤيت الحديثون بما هو أكثر من هذا . إذ استطاع كل من ڤاختنجوف ومايرهولد وأكيموڤ السير ــ وبخطوات جريئة وأكيدة ــ تجاه تعصير المسرح بالجديد من وسائل التعبير ، حتى وإن اختلفوا مع مدرسة وتعاليم الأستاذ ستانسلاڤسكى .

والآن أصــل إلى الــنقطة الأخــيرة فى دراسته القيمة ، وهى تتعلق بترجمة المخرج للعرض المســرحى برمــته . حيث يرى آكسر ــ ورؤيته سليمة تماماً ــ أن العصر الذى يجمعنا الآن هو العصر السياسى . فالسياسة تختم كل شئ بخاتمها ، ومن بينها المسرح . وهذا الشكل السياسى فى المســرح إنما يتخذ أشكالاً مختلفة الصورة والتعبير وَحيادية الموقف أو الانحياز مرات كثيرة . وإذن فالمســرح تبعاً لهذا الارتباط الجبرى بالموقف المعاصر ، يرتفع مرات وينحدر مرات أخرى . فكما يرى أن ثورة أكتوبر السوڤيتية قد شجعت المسرح على النهوض فى كل أرجاء روسيا القديمة ، بما يخدم مصالح الدولة الاشتراكية بطبيعة الحال من استراتيجية الدولة ، واتجاهاتها ومبادئها ، وبما يتفق مــع الأهداف السياسية لها . رغم أن العصر الحديث قد دخل إلى بوابة الليبرالية . وإذن فما هو الأجــــدى للمســـرح ؟ أن يُعلّــم النــاس والجماهير الأخلاقيات ، والفلسفات المثيرة استثارة المغناطيسية ؟ أم يُقدّم لجماهيره واجبات سياسية بحتة ؟ وينتهى آكسر إلى أن موقف المخرج المعاصر

هـــو الـــذى يقرر هذه أو تلك . والمخرج مع أحقيته فى هذا التقرير ، مسئول مسئولية كاملة عن توجـــيه الجمـــاهير بما يعتنقه من مبادئ وأفكار . يدخل ضمن واجباته تطوير وصيانة عقل إنسان العصـــر . ومتابعـــة مـــا قدّمـــه زملاء سبقوه فى هذا الطريق ، من أمثال كريج ، آبيا ، فوخس FUCHS ، راينهاردت ، كوبو ، ڤاختنجوڤ . وبقية المصلحين المسرحيين الآخرين .



G. B. Shaw *Androcles és az oroszlán* cimű darabja a New York-i Theatre Guildben, L. Simonson rendezése

Ben Jonson *Volponé*ja a New York-i Theatre Guildben. Ph. Moeller rendezése, L. Simonson diszlete (1928)



المسرح الأمريكى

١ ـ أندروكليس والأسد	إخراج لى سيمنسون	برناردشو
٢ ـ ڤولبون	ديكور لى سيمنسون	بن چونسون

HAROLD CLURMAN هارولد كلورمان

(من مواليد نيويورك فى ١٨ / ٩ / ١٩٠١)

مخـــرج ونـــاقد مسرحى وسينمائى أمريكى . تعلم على يد الفرنسى جاك كوبو . عمل فى المســـرح الأمـــريكى من أعوام ١٩٢٣ حتى ١٩٣١ م مدير مسرح علـــى الخشبـــة ، وممثلاً ، ودراماتورج فى مسرح جيلد GUILD THEATRE . فى عام ١٩٢٤ م يؤسس مسرحاً تجريبياً فى قرية جرينويش GREENWICH VILAGE . ثم يـــؤسس مســـرح المجموعـــة (GROUP THEATRE) عام ١٩٣١ ويصبح مديراً له . يُسجل محاولاته الفنية فى المسرح فى كتابه المعنون (ســـنوات التوهّج — THE FERVENT YEARS) عام ١٩٤٥ م . ويُضمّنه أسلوب العمل الواقعـــى فـــى مسرحـــه حـــتى عام ١٩٤١ م . يُؤَمْرِكُ تعاليم ستانسلافسكى وينقلها فى المسرح الأمريكى .

يُخـــرج درامـــات الدرامين الكبار آرثر ميللر ، جان جيرودو ، يوجين أونيل ، كليفورد أوديـــتس [1] CLIFFORD ODETS (١٨ / ٧ / ١٩٠٦ — ١٤ / ٨ / ١٩٦٣) ، ليليان هيلمان [2] LILIAN HELLMAN (من مواليد ٢٠ / ٦ / ١٩٠٥ م) .

أهم أعماله فى الإخراج المسرحى :

— الكل أبنائى — آرثر ميللر 1. ALL MY SONS

— رغبة تحت شجرة الدردار — يوجين أونيل 2. DESIRE UNDER THE ELMS

— هبوط أورفيوس — تينيسى وليامز 3. ORPHEUS DESCENDING

كتب كتابين فى المسرح . الأول بعنوان (سنوات التوهج) ، وقد أشرت إليه قبـــلاً . أمـــا كتابه الثانى فهو بعنوان (أكاذيب كالحقيقة) LIES LIKS TRUTH عام ١٩٥٨ م .

١ - منهج كلورمان فى الإخراج

ينحصـــر منهج كلورمان فى نقاط بسيطة . لكنها نقاط مباشرة كالسهل الممتنع . إن منهج الإخراج عنده لا ينحو إلى تعقيدات أو نظريات مُعقّدة . بمعنى أنه يصـــل بـــك إلـــى أحســـن

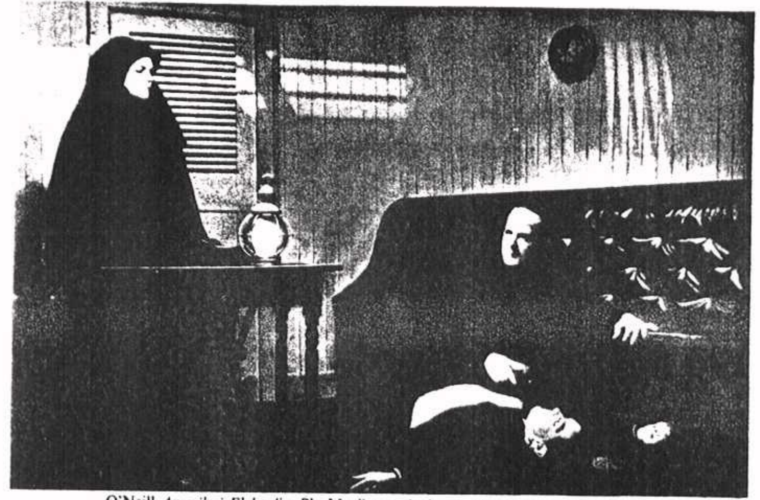
الظروف والأحوال فى الفهم والتفسير ، وعبر أقصر الطرق إلى الوصول .

الأدب الدرامى شئ ، والعرض المسرحى الذى يتوسطه بل ويقوده هذا الأدب ، شئ آخر .
هناك فرق كبير وشاسع فى منهجه بين المسرحية المكتوبة المحررة نصاً ، والعرض المسرحى المشاهَد علـى خشبة المسـرح . ليس هناك وجه شبه واحد بين العملين أو بين المهمتين الفنيتين . وأقصد بهمـا (كتابة الدراما) ، (إخراج العرض المسرحى) . الملاحظات مختلفة . الاستعداد لكل عمل منهما عند المؤلف الدرامى ، وعند المخرج للعرض المسرحى يتغير فى الحالـتين فـى عديـد مـن السـلوك . فى الـتفكير ، وفى تصميم حالة العمل ، وفى أسلوب العمل ذاته ، وفى مراحل التنفيذ والتطبيق المختلفة . فإذا كانت الصورة الطبيعية للفن المسرحى على هذه الوضعية . فهل يمكن أن يتبع المخرج وجهة نظر الكاتب الدرامى فى طاعة عمياء ؟ صحيح أن وظيفة المخرج فى الأساس هى ترجمة الدراما . لكـن المقصـود بالترجمة هنا ليس هو التعبير اللغوى ، بقدر ما المقصود .. التعبير الفـنى الذى يخرج من مُخيلة المخرج ، ومن تصوّره لمجموعة الأشكال الفنية التى (تترجم) الدراما تعـبيراً فنياً فى صور متسلسلة ، هى الأداء والنبرات والحركة والموسيقى والبانتومايم والصمتات . وكـلها أدوات ووسـائل غير موجودة أصلاً فى النص المكتوب عند الدراما . وإذن تتحدد المهمة للإخراج فى اختصار ، وببساطة كلورمان فى منهجه ، فى تلخيص مضمون الدراما ، وإعـادته إلى الجمهور عرضاً مسرحياً جديداً .وعلى حد تعبير كلورمان نفسه .. " نتكلم بلغة أخرى " [1]

٢ ـ دراسة هارولد كلورمان

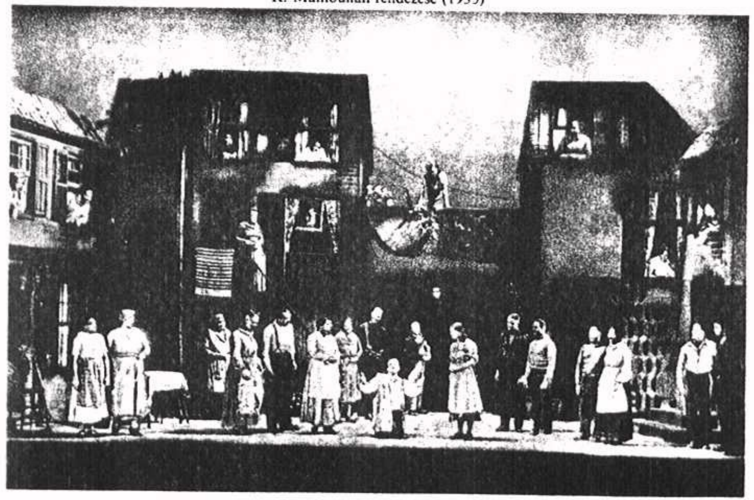
يتعرض كلورمان لوظيفة المخرج ، ويُحلل الوظيفة تحليلاً طريفاً . فهو يبدأ دراسته بقضية مرّ بهـا مسـرحنا المصـرى منذ عدة سنوات طويلة . تجسدت فى دعوة من بعض المؤلفين الدراميين لإخـراج مسرحياتهم بأنفسهم على خشبة المسرح . يعترف كلورمان أن لديه عديداً من المؤلفين الذيـن سلكوا مثل هذا السلوك ، فى ظن منهم بأنهم أقـدر على الإخراج من المخرج نفسه الذى (لا يَفْهَمْ !) وجهة النظر كما يفهمها هو . وأليس هو مؤلف النص وباعث الحياة فيه ؟ !! .

لا يمنع أبداً وفق المنطق والعقل ، أن يكون المؤلف الدرامى مخرجاً مسرحياً جيداً . تماماً كما لا يمنع المنطق أو العقل أن يكون المؤلف الدرامى مثل راقصة السَّهْب ، الخالية من كل مقوّمات فن الرقص وأصوله . المهم ألا يجمع الفنان بين شيئين يقتضـى كـل منهما الابتكار الخاص فى وقت واحد .



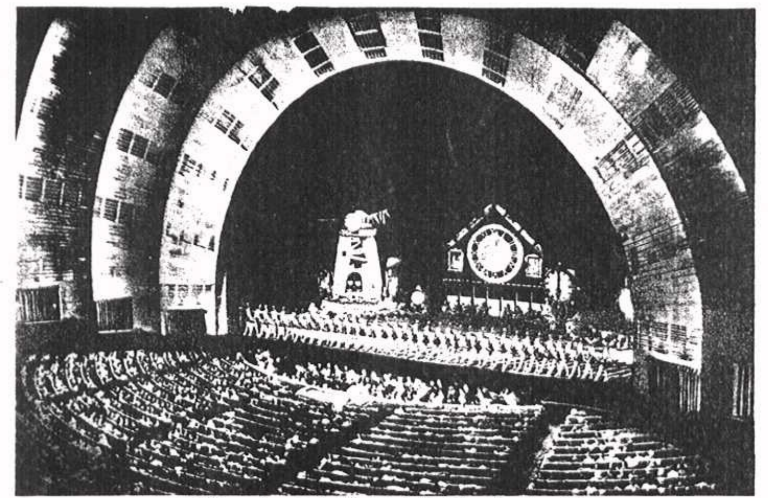
O'Neill *Amerikai Elektrája*. Ph. Moeller rendezése, L. Simonson díszlete (1931)

G. Gershwin *Porgy és Bess* című operája a New York-i Theatre Guildben.
R. Mamoulian rendezése (1935)



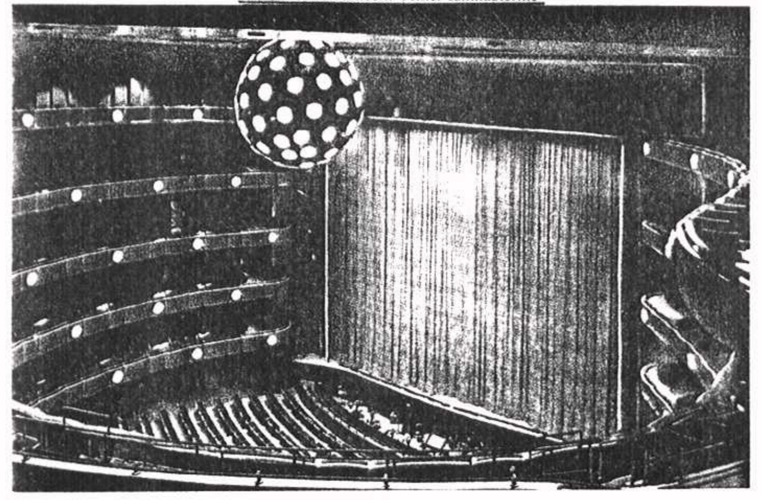
١ ـ الكترا الأمريكية   ديكور لى سيمنسون   أونيل
٢ ـ أوبرا بورجى وبس   موسيقى جورج جيرشوين
مسرح جليد .





A 6200 személyes Radio City Music Hall New Yorkban (1932)

A New York-i Lincoln Center szinházterme



١ ـ قائمة الراديو للموسيقى (٦٢٠٠ مشاهد) .
٢ ـ مركز لينكولن ـ نيويورك

كـثيرون فى عصـرنا من يَذْعون إلى هذه الخطيئة .. خطيئة أن يُخرج المؤلفون الدراميون مسـرحياتهم . ولم لا ؟ ؟!! وهـم أقدر الناس على فهم محاور وتفصيلات مسرحياتهم . وهم الذين صمموا ــ وبخيالهم ــ الشخصيات ونفثوا فيها الروح والحياة . ثم أليس فى التاريخ المسرحى أمثلة كـثيرة معروفة لنفس الظاهرة ؟ ألم يخرج شيكسبير أعماله ؟ وكذلك موليير ؟ يُعلّق كلورمانْ على الاعـتقاد بـأن المؤلفـين قادرين على الإخراج ، بأنه منطق سطحى وفقير . كلنا يعرف المؤلفين الدراميين حينما يدمدمون بالكلمات ، وفى اعتقادهم أنها هى ملاحظـات المخـرج للممثلـين . تشـيكوف نفسـه عندما سُئل عن درامته ، لم يستطع أن يُفسّر شيئاً مما كتبه . وحتى ملاحظاته لم يلتفت إليها ستانسلافسكى أو نميروفتش دانتشنكو ، لأنها لم تكن ملاحظات تُترجم إلى واقع عملى مع الممثلين . وهناك مئات من الحالات المشابهة فى تاريخ المسرح .

ومهمـا تكـررت القضية ، ومهما تكررت التساؤلات غير الطبيعية أو غير المنطقية .. هل بالمستطاع أن يُخرج المؤلف الدرامى الممتاز ، إخراجاً ضعيفاً ؟ أو فاشلاً ؟

وهـل يمكن أن يفهم المخرج الدراما التى كتبتُها أنا بعرقى ؟ (الدعوة فى رؤوس الدراميين المسـاكين) . إن الردود العلمية على هذه القضية ، يُرجعها كلورمان إلى البحث فى أساس جوهر المسرح .

ففن المسرح لا يقوم على نص كتبه درامى ، وممثلون وديكورات وحركة مسرحية وموسيقى تصويرية أو طبيعية ، كما لو كان المسرح توضيحاً لرسوم توضيحية ، أو تزييناً لرسـوم تزيينيـة ILLUSTRATION . المسـرح غـير الكاتب . والمسرحية فى المسرح ، غير الكتاب فى فاترينة العرض والمعرض . لماذا ؟

لأن الكاتـب الدرامـى يُعـبّر عن نفسه أو فكرته بالكلمات . بينما يُعبّر المخرج بتفسير الأحـداث فى الدرامـا . وتعـبير المخرج هذا يتم بواسطة ممثلين ، وباستعمال كل وسائل التعبير الموجـودة داخـل وخارج خشبة المسرح . والمسرح عمل جماعى ، ليس لأن عدداً من المهن ومن الشخصيات تشترك فيه ، فهذا شكل ظاهرى للجماعة . ولكن لأن كل هذه الشخصيات المشتركة فى العمـل المسـرحى إنما يدخل عمل كل واحد فيها مع عمل الآخرين . هذا التشابك فى مهنة المسرح هو واحد من مزايا المسرح ، غير المتوافرة فى فنون كثيرة أخرى .

والمؤلف الدرامى وهو يكتب درامته ، مخرج أيضاً . لكنه ليس المخرج المسرحى أو المخرج مؤلــف العرض المسرحى . وهو مخرج لأنه لا يكتب الأدوار المسرحية فقط ، ولكنه يتخيل أيضاً هـــذه الشخصـــيات بصــــرياً ومرئياً VISUALY . ويتصور .. كيف ستؤثر هذه المشاهد ؟ إنه كالمتفرج الدائم الذكى المحافظ على مشاهدة المسرحيات . فهو أثناء التمثيل يستطيع أن يُحس اتجاه مجرى الأحداث .. إلى أين ستسير ؟ ومتى ستتعقد الأمور ؟ إلى غير ذلك من توقّعات تسنده خبرته المسرحية فى الإحساس بها أو اكتشافها قبل غيره .

كل هذه الفروق الكبيرة والواسعة والصعبة أيضاً ، بين المؤلف الدرامى والمخرج ، نجدها ــ وبنفس مساحة البُعد ــ بين المخرج ومهندس الديكور ، والمخرج والممثل ، هناك الكثير من الممثلين الأغبياء والمغرورين المتعالين . وهناك الكثير من التقنيين المدّعين والأدعياء . والمهندسين والمصممين الذين يتفلسفون فى الفراغ . وهناك النقيض لكل هؤلاء وهؤلاء . المسرح يجمعهم جميعاً . والمخرج هو الذى يكتشف الحقائق والأصالة والزيف والسفسطة والجدل فى غير طائل .

ومع ذلك تبقى حقيقة لا تتغير ، كما يشير إليها كلورمان . وهى " أن لكل مهنة فى المسرح خصائصـــها ووظائفها ووسائلها الخاصة بها وبلغتها . مهنة المؤلف غير مهنة المخرج ، غير الممثل ، غير مصمم الديكور " [٢] .

المؤلـــف الدرامى يكتب موضوع الدراما محدّداً الإطار الخارجى لها ليسوّرها تسويراً . بينما يحتوى الإطار الداخلى على مضمون للدراما يحمل تصوّر المؤلف عن المضمون والهدف من الكتابة الدرامية . كما يحتوى الإطار الداخلى على قيادة الأحداث ووجهتها فى طريق السير والتطور ، ثم الحوار المسرحى ، والتخطيط لكل هذه العناصر ، ثم تبعية التنفيذ التطبيقى كتابة على الورق . وبعد ذلـــك : نُســـمى هذه المرحلة (النسيج الخام) . هذا النسيج الخام يتشكل عند تصميم الديكور شكلاً جديداً . وعند الإخراج يتحوّل نفس النسيج الخام إلى شكل أكثر تضامناً مع بقية الأشكال الفنـــية المنبـــثقة عنه فى الديكور والأزياء والإكســـوار والخدع الفنية والأداء التمثيلى والحركة والرقص والكورس والكورال والبانتومايم والارتجال والموسيقى والغناء ، وأحياناً إلى عناصر أخرى شتى .

فـــإذا عُدنا إلى القضية المطروحة فى بداية دراسة كلورمان . وهى دعوة الدراميين للمطالبة بإخـــراج مســـرحياتهم التى ألّفوها . فإننا نتقابل فى الدراسة مع سؤال آخر أكثر استخفافاً بهؤلاء

الدرامــيين . يطرح السؤال كذلك كلورمان ، فيقول .. " ولماذا لا يُمثل كذلك الدراميون أدوار الممثلين بدلاً من فرقة التمثيل بالمسرح ؟ وهم ــ فى اعتقادهم ــ الأجدر بهذا العمل الذى خرج من صلب كل منهم ؟ ولو على الأقل دور البطولة ؟ فشيكسبير وموليير وساشا جترى (٣) SACHA GUITRY . (٢١ / ٢ / ١٨٨٥ ــ ٢٤ / ٧ / ١٩٥٧ م) ، ونويــل كــوارد (٤). NÖEL COWARD (١٦ / ١٨٩٩ م) كلهم ممثلون " . إن الحكم فى قضية الممثل أكثر عمقاً من هذه الفكرة السطحية أو الهلامية التى يمكن أن تُسمع أو تُقال . فليست القضية هى الدور فى حد ذاته . لكــن القضية تكمن فى إعداد الممثل .. ليس فقط فى فهمه أو استيعابه للدور فى المسرحية . فهذه أسهل المصاعب . إن الأهم هو فيزيكية الممثل ، وصوته ، وانفعالاته وهيئته ظهورا على المسرح ، وطلعته ، وعالم الخيال عنده ، وموقفه الاجتماعى كشخص وليس كممثل ، وخبراته داخل وخارج خشبة المسرح .

يصل كلورمان إلى حقيقة أو مسلمة يؤمن بها تقول (لا مسرح بدون الممثل) . فإذا ما خطا الممــثل على المسرح خطواته الأولى ، فإن ذلك يعنى الانتباه الشديد للجميع ، للكشف والتعرف على القادم الجديد المتجسّد فى هيئة الشخصية المسرحية ، وهو الممثل نفسه . عندها يتوقف التفكير فى الــنص وفى الشخصية الدرامية ، ليبدأ الارتباط الفورى بالممثل الذى يُلقى الحوار ، وكيف ؟ والذى يتحرك .. ولماذا ؟ والذى ينفعل .. لأية الأسباب يا تُرى ؟ والــذى يتصــرف هكــذا أو هكــذا .. ما هو الباعث على تصرفه والدافع إلى هذا التصرف ؟ إن ظهور الممثل يعنى وقوعه فى بــؤرة النظر وترقّبات جماهير الصالة . إذ لا شئ غيره يستطيع أن يستحوذ على الجماهير . حوار شيكســبير فى (هملت) ، هو حوار شخصية هملت . لكن هملت الذى يظهر أمام الجماهير على المســرح هــو لورانس أوليڤييه أو جون جيلجود . النص الشيكسبيرى لا يتواجد على المسرح . فالممثل هو القائم بجسده وقامته ونَفَسه وكيانه ، إنه يستعمل كلمات شيكسبير فقط كما يستعمل أشياء أخرى فى مهنة ترتبط بأصول المهنة وقواعدها .

والكاتــب الدرامى الذى يعتقد أن الممثل موجود لقراءة ما كتبه من كلمات .. وفقط ، لا يعرف ما معنى فن التمثيل المسرحى . إن الانسجام والتناغم الفنى للعرض المسرحى بكل ما يحمله مــن معــان وتفسيرات ، وبكل ما يشترك به الممثلون والتقنيون والإكسسوار والإضاءة وخشبة

المسرح ، بكل ما عليها من مناظر وديكورات ومسرح دوار ، وكذلك النص والحوار المسرحى ، يعـود إلى رأس مفكـر واحد .. هو رأس المخرج المسرحى ، فهذه المهمات جميعاً إنجازاً وتنفيذاً ومراقـبة ، هى من أُولى مهام المخرج فى المسرح . طبيعى ــ ومُسلّم به كذلك ــ أن الشخصيات والأحـداث تعيش وتتنفس فى رحاب كلمات وحوار المؤلف الدرامى ، ووفق أفكاره ومضمونالها وظلالهـا . لكن .. كل هذه العناصر عندما تصعد على خشبة المسرح ، فإنها تتخذ لكل منها بُعداً جديداً ، وتظهر وسط خصائص جديدة لها لا يمكن الإحساس بها أو العثور عليها قبل التمثيل على خشبة المسرح .

ثم إن الأحداث تجسيداً فى أى عرض مسرحى أهم من الحوار بكثير . الحوار الدرامى الجيد يمكـن أن تفشل معه المسرحية والعرض المسرحى ، إذا لم يتحول (بفنيات الإخراج) إلى مواقف درامية ، ومحطات حدثية ، هى التى تُحرّك موتيفات العرض المسرحى كاملاً . هكذا يظهر المخرج كمؤلـف للأحداث . صحيح أنه يستعمل الحوار ، لكنه لا يُقدّمه كحوار فقط . وهذا هو الفرق الكبير بين دراما جيدة تُقرأ ، ونفس الدراما الجيدة حين تُمثّل . إن ما يقدمه المخرج هو فى الحقيقة وسـيلة إلى غايـة ، وسيلة تُحوّل لغة الدراما الأدبية إلى عدة لغات حدثية ، وانفعالية ، وسمعية ، وبصـرية ، وأكوسـتيكية ACOUSTICAL (هندسة صوتية) وغيرها . بذلك تتحدد الأمور وتُضـبط المعـايير . المؤلف الدرامى هو صاحب النص ومُبدعه ، والمخرج المسرحى هو صاحب الأحداث المسرحية ومُبدعها ومنفذها واقعاً حياً فى العرض .

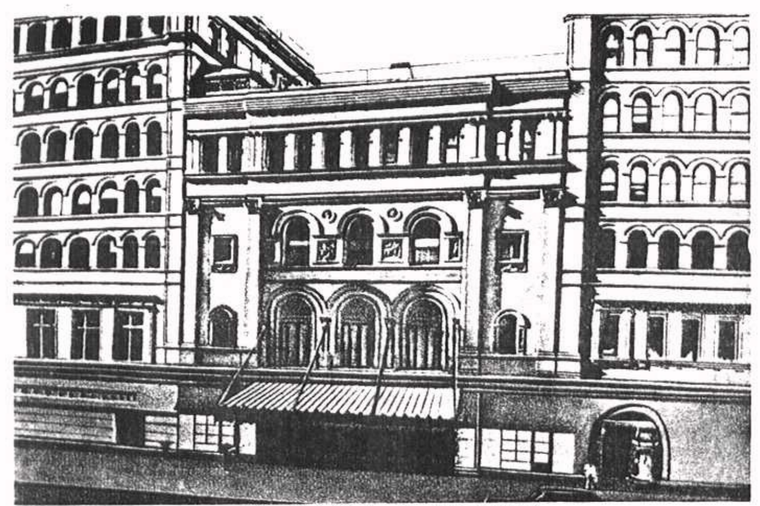
أحياناً ما تتواجد بعض الاختلافات فى وجهات النظر . جيد . وما المانع من ذلك ؟ إن العمل الفـنى عادة هو قطعة فكرية قابلة للتفسير ، والتأويل ، والتغريب والتعصير . يسير العمل إلى أية وجهـة يضـعها فيه مخرج العرض المسرحى ، أو لنقُل وجهة نظر الإخراج سياسية كانت أم غير سياسية . وإذن فالنص يقبل التطويع والليونة . يكتب الدرامى أحياناً فى شرح منظر فى مشهد من المشاهد .. " المنظر ريفى .. الشمس ساطعة والهواء عليل " . لكن هل يستطيع الدرامى المؤلف أن يضع ما بين قوسين (   ) أكثر من ذلك ؟ بالطبع لا . وهل هو قادر على إحياء هذا الجو الريفى الساطع بالشمس الحارقة مثلاً ؟ إن تفسير الإخراج هو الذى يحدد إلى أى مدىً تسطع الشمس . وهل هى حارقة حقاً ؟ وما اتصال هذا الوهج بالشخصيات ؟ هل يؤثر عليها نفسياً ومعنوياً ؟ أم لا

يؤثر ؟ أم لا مبرر إطلاقاً لظهور الشمس ؟ وهل إذا ظهرت ، هل يجلس الممثلون وهى تسطع فوق رؤوسهم ؟ أم يكتفون بظلها ؟ كل هذه التساؤلات هى مصدر ومنابع الإخراج . وإذن فالملحوظة التى يضعها المؤلف فى سطر ، كما كتبتها أنا الآن ، كم من الأسطر تستهلك عند المخرج ؟ أو كم من الصور الإبتكارية تدخل فيها معلومة الكاتب الدرامى لتتطور وتتبلور ، وتثرى فى العرض المسرحى . والإخراج حين يختار فَرْضاً من الفروض الكثيرة التى تجول بعقل المخرج تبعاً لأحاسيسه ، إنما يعمل فى الوقت ذاته على ترجمة حوار المؤلف وملاحظاته القيمة إلى روح حية ممتلئة بالدم واللحم .

كما يحدث أحياناً أن تتعارض ملاحظات (ما بين قوسين) عند المؤلف مع طبيعة المؤلف الدرامى الذى كتبه هو بخط يده . وهذا أمر طبيعى ووارد فى المسرح . طبيعى لأن المؤلف الدرامى يكتب الملحوظة أو توجيه حركة (جلوس أو قفز أو نهوض) فى جملة معينة ، يرى هو أو يُحس — وفق الأسلوب الأدبى — أن الممثل فلان عندما ينفعل ويزيد انفعاله سوف يقفز من على كُرسيه ، حتى لتُلاطم رأسه سقف الحجرة من شدة الغضب والحنق على أسلوب زوجته له . جيد ورائع . لكن .. هذا الموقف يختلف تطبيقاً . وأول من يُحس بقصر ملاحظة المؤلف هو الممثل والمخرج . يمكن أن ينفعل فلان . لكن هذا الانفعال فى شخص تخطى الخمسين من عمره ، وهو كاتب مرموق أو شخصية رجل دولة . فإن القفز هنا غير مرغوب ، لأنه يُضعف من كيان هذه الشخصية أمام الجمهور . وإذن فالمخرج يستعيض بالقفز ، بإجلاس الشخصية مكانها مثلاً . ويجعلها فى ذروة انفعالها تُقطّع جريدة فى يدها إلى قطع صغيرة وتمزقها تمزيقاً وسط انفعال الهياج والاندفاع . وإذن يبقى لُب وجوهر الملاحظة الدرامية ، لكن بأسلوب ، وبوسيلة مناسبة للموقف الدرامى ، وللشخصية ، ولبقية الشخصيات الماثلة على المسرح فى هذا المشهد .

من النادر جداً أن يُغير مخرج مضموناً درامياً لمسرحية يُخرجها . فإذا فعل المخرج ذلك ، فإنه يكون مجازفاً ، وناقضاً لأمانة العمل الفنى . لأنه حينئذ يُخرج مسرحية أخرى ، يدّعى لنفسه كتابتها ، فى جور على المبدع الأول رجل الدراما .

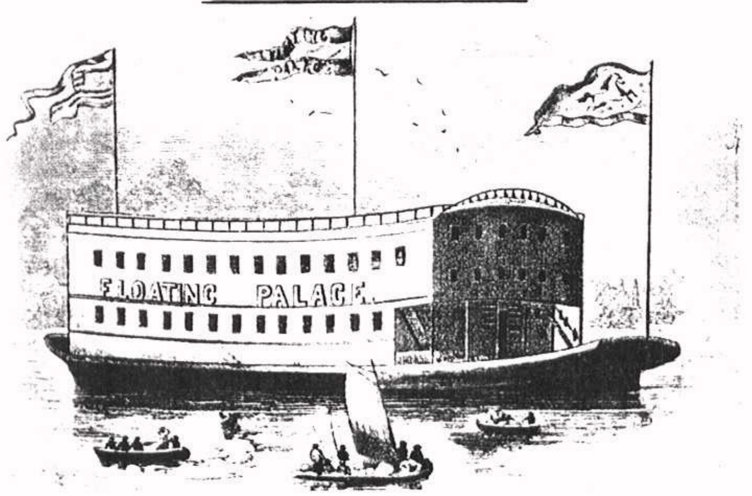




A New York-i Metropolitan Theatre (1883)

١ ـ مسرح متروبوليتان الولايات المتحدة

Úszó szinház az Egyesült Államokban (1851)



٢ ـ المسرح العائم الولايات المتحدة



آلان شنايدر ALAN SCHNEIDER

(من مواليد ١٩١٩م) .

مخــرج مسرحي أمريكي . من أشهر المخرجين فى أمريكا . أخرج فى كثير من الــولايات الأمريكية . اشترك فى الأستوديو الذى أنشأه لى استراسبرج LEE STRASSBERG (أستوديو الممثلين ACTORS STUDIO) . درّس فى عديد من الجامعات الأمريكية . فى عام ١٩٥١ يقود مســرح الحلقــة (المســـرح المُدوّر الذى تحيط به النظارة من جميع الجوانب) فى مدينة واشنطن WASHINGTON والذى تمتع بأقوى الفرق المسرحية الأمريكية .

أخــرج للمســـرح العديد من العالميات بتأليف كُتاب الدراما برتولت برخت ، الأمريكى ثورنتون وايلدر THORNTON WILDER (١٧ / ٤ / ١٨٩٧ — ٨ / ١٢ / ١٩٧٥ م) ، تينيسى وليــامز ، يــوجين أونيــل ، صمويل بيكيت ، إدوارد ألبى [1] EDWARD ALBEE (١٢ / ٣ / ١٩٢٨ م) .

آخر أعماله الإخراجية :

— دائرة الطباشير القوقازية	— برخت
— رجل برجل	— برخت
— مدينتنا الصغيرة	— ثورنتون وايلدر
— فى انتظار جودو	صمويل بيكيت
— أوه ، يا للأيام القديمة السعيدة	— صمويل بيكيت

فى العدد الثالث من مجلة الهيئة العالمية للمسـرح (تياتر دان لوموند) THEATRE DANS LE MONDE من عام ١٩٦٦ م تصدر له دراسة منشورة عن (برخت فى المسرح الأمريكى) .

كان آلان شنايدر قد أخرج ثلاثة أعمال لبرتولت برخت فى ثلاث سنوات متتالية . درامــا (دائرة الطباشير القوقازية) عام ١٩٦١ م DER KAUKASISCHE KREIDENKREIS ،

افتتح بها مسرح الأرينا . ثم أخرج عام ١٩٦٢ م مسرحية (رجل برجل) MANN IST MANN فى جامعة ستانفورد STANFORD UNIVERSITY GROUP بفرقة من هواة المسرح فى الجامعة ، ثم يعود عام ١٩٦٣ م إلى مسرح الأرينا ليقدم ثالث أعمال برخت المعنونة (أوبرا الشحات ، أو أوبرا الثلاث بنسات) DREIGROSCHENOPER .

بدأ شنايدر علاقة وطيدة مع أعمال برخت وتياره الملحمى بعد التعبيرى والتعليمى . شاهد عام ١٩٥٤ عرضاً لمسرحية برختية هى (الأم شجاعة) A MUTTER COURAGE UND IHRE KINDER على مسرح الأمم فى باريس ، بتمثيل فرقة مسرح البرلينر انسامبل BERLINER ENSAMBLE ، قبل وفاة برخت بعامين كما شاهد بعد ذلك عرض (كوريولانوس) CORIOLANUS من نفس الفرقة الألمانية الديمقراطية .

كان تعرّفه على برخت من خلال العروض المسرحية التى أخرجها الراحل ، يختلف تماماً عن قراءته لدرامات برخت التى كتبها بنفسه . وكان بحث المخرج الذكى فى العمل الفنى البرختى . فى عرض (دائرة الطباشير القوقازية) استوقفته عناصر الأكواخ الصغيرة الممتلئة بنفوس البشر ، حيث لامكان أحياناً للتنفس السليم ، والأقنعة واستعمالاتها ، والأزياء ، ثم الحركة المعبّرة عن هذا الجو البرختى الخاص .

وفى تجربة (رجل برجل) درس شنايدر مجموعة الألبومات البرختية المعاونة لكل مخرجى العالم بمساعدة من مركز برخت فى برلين الديمقراطية . كان العرض الألمانى قاسياً مليئاً بالوحشية المتعمدة ، والاستفزاز والعُدوان . ساعدت (المشاهدة) ألان شنايدر على التعرّف على برخت ومنهجه الحديث ، رغم اعتراف شنايدر نفسه أنه لم يتأثر كثيراً بما شاهده . لم ينقل حرفياً . فالفكر لا يُنقل ، وإنما يُبتكر ابتكاراً . إن المشاهدة هى عامل مساعد لتفتيح هذا الفكر . أما ما يأتى بعد ذلك من أفكار ، فهو فكر المخرج المستنير .

استقبلت الجماهير الأمريكية عروض برخت الثلاثة التى قدّمها شنايدر استقبالاً جيداً ، وبخاصة لمسرحيتى (دائرة الطباشير القوقازية ، أوبرا الشحات) . ولم تفهم الجماهير تماماً مسرحية (رجل برجل) . فقد انحصرت الجماهير المشاهدة داخل دائرة مغلقة أفضت بها إلى القلق غير المريح . ويُبَرر شنايدر هذا الموقف ، على أن موضوع الدراما هو الذى سبّب التأثير السلبى لدى

الجماهير . وهو يُحلل مزاج الجمهور الأمريكي ، فى اعتقاد منه أن هذا الجمهور ــ وبخاصة مدينة نيويورك والمدن الكبيرة الأخرى فى العالم ــ يُشبهون إلى حد كبير جماهير برلين فى ألمانيا فى عشرينيات هذا القرن ، عندما بدأ برخت كتابة أولى أعماله الدرامية التعبيرية . جماهير تحس وتعرف ما حولها من الكلبية والمزاج الكلبى عند مذهب الكلبيين CYNICISM وتنفعل إحساساً بالمُثيرات ، وتلمس الضجر والقسوة ، وتعيش بين متناقضات الثراء والقُبح والبشاعة . هذه هى جماهير أمريكا . هذا الموقف من الجماهير يُسبب قلقاً للمخرج الأمريكى الذى يتناول إخراج البرختيات . فمعادلة النازية عند برخت لا تعنى كثيراً جماهير الأمريكيين . لكن برخت مع ذلك قد جسّد وتراً ناعماً حسّاساً إلى غالبية الجماهير فى أمريكا .

يتساءل شنايدر أمام نفسه فى الدراسة فيقول

" هل باستطاعتى ــ أنا المخرج الأمريكى ــ أن أعبر عن نفسى عند إخراج إحدى أعمال برخت ؟ أو بيكيت أو ألبى أو بنتر أو تشيكوف ؟ أنا لا أعتقد بأن من مهمات المخرج التعبير عن نفسه ساعة الإخراج . لقد اخترت أعمال برخت كما اخترت أعمالاً أخرى ، لأن ما يقوله ، وكيف يقوله ؟ هو الذى يجذبنى إلى تجسيد المسرحية فى عرض مسرحى وهو الذى يشدنى إليه . وهو ما يناسب الحياة والفن ، وفلسفتى فى الحياة . لقد اعتدت أن أربط نفسى بأحوال العصر وقضاياه المميزة له كعصر حديث . عصر الارتباك والفوضى والتشويش . عصر الاضطراب بين الحياة والمصير . عصر المتناقضات بكل ما فيها من تهكم وسخرية بالأقدار " [٢] .

الإغراب البرختى

يعترف ألان شنايدر ــ وفى صراحة ــ أنه لا يعرف الكثير عنه . بل هو يحاول تفاديه فى أعماله . رغم محاولاته النقاش فيه وفى شكله التجريدى مع الممثلين فى جلسات التدريب . ويتحمل شنايدر مسئولية وجهة نظره التى تقول ، بأن أهمية برخت قد تعرضت لكثير وزائد من المناقشة ومن التفسير ، بل ومن التمثيل أيضاً . إن الإغراب يظهر مُفرِطاً . فى أمريكا يبدو الموقف مختلفاً .

ويشير شنايدر إلى الإغراب المستعمل فى المسرح الأمريكى (الإغراب الأمريكى إن جاز لى التعبير) . وهو موجود فى الفودفيلات VAUDEVILLE وعروض الكباريه والكوميديات

الموسيقية . إذ بتواجده داخل هذه الأنواع الفنية يساعد الممثلين على تحقيق أدوارهم وشخصياتهم. فعل المسرح الأمريكي ذلك بلا ضجة ، ولا يزال يفعل بلا ضوضاء .

إن التعامل مع إغراب برخت ، يُشعرك بالبرودة والصعوبة والتصلّب فى المسرح . وبالبعد عن نسيج الدراما . شهد شنايدر تمثيل فرقة البرلينر انسامبل . عرف على المسرح ممثليه وممثلاته ، أرنست بــوش ERNST BUSCH ، هيلينا فايجل HELENE WEIGEL ، آكهــارد شــول EKKHARD SCHALL . كانوا رائعين فى تمثيل برخت وداخل مضامين دراماته . إذا كان ما قدّموه هو (الإغراب البرختى) فليُزد المسرح من هذا الإغراب .

شَهِدتْ درامات برخت تطوراً وانتشاراً واسعاً بعد وفاته مباشرة ، وبخاصة فى العقد الأول بعــد وفاتــه (العقد عشر سنوات) ، تناوله كثير من المخرجين بالتطوير والتعديل . وجهود بيتر بروك PETER BROOK معروفة فى هذا الطريق بالإخــلاص الشديــد لروح وشبح برخت . ولــولاه لما عرف جمهور المسرح الإنجليزى المعاصر خصائص الإخراج فى مسرح برخت . بل لقد تطــور برخت أكثر من ذلك عندما أخرج المسرح القومى الإنجليزى دراما تشيكوف (الخال ڤانيا) بــروح برختــية تجريبية رائعة . لكن للأمر خطورة أخرى . وهى إلباس روح برخت درامات لا تسمح بهذا الخلط غير الشرعى لا فى أحداثها ولا فى مضموناتها .

" فى اعتقادى أن اللافتات وصور الفانوس السحرى غير ملائمة لأسلوب برخت ، وبخاصة عصرياً . لقد كانت وسائل استعملها برخت إلى غاية فقط " [٣] .

ابتدع برخت (كتاب النموذج المسرحى) وهو تصوير كل الدراما عرضاً مسرحياً فى صور تمــثل فى عددهــا بــالآلاف شريطاً مسرحياً للعرض نفسه . كان هدفه من ذلك ، هو مساعدة المخــرجين عــلى تفهّم الأساليب البرختية وتلّمس أعمق المواضيع فيها ، والتعرّف على المضامين السياسية والأخلاقية والتياترالية فى نظريته المعروفة الآن ، والتى لم تكن منتشرة وقت انبثاقها كما هى اليوم فى كل مسارح العالم . لم يقف برخت عند كتاب النموذج المسرحى هذا . لأن حياته قد أثبتــت — حتى وفاته — أنه من الباحثين المستمرين فى فنون المسرح ، ولم يقف لحظة واحدة عن استمرارية هذا البحث . وإذن . فكتاب النموذج المسرحى لا يمثل نهاية برخت ، بقدر ما هو يختم

المخـــرجين البسطاء بخاتم قديم لبرخت ، يفتقد هذا الخاتم حقيقة إلى أفكار التقدم والسير إلى الأمام ناحية البحث والابتكار الطبيعى المثمر فى العملية المسرحية .

ولا يعـــتقد ألان شـــنايدر أن أحداً من المخرجين فى العالم ، كان بمقدوره أن يُغير ، أو حتى يُحوّر من الأسلوب التمثيلى لدرامات برخت فى الفترة الزمنية من ١٩٥٦ إلى ١٩٦٦ م . أى فى العشــــر ســـنوات الأولى التى انقضت على وفاة الرجل . تماماً كما أن المسرح الأمريكى لم يتغير أســـلوب التمثيل المسرحى فيه فى أية عشر سنوات أخرى . إن أسلوب ستانسلافسكى فى الأداء التمثيلى وفى الإخراج قد احتاج إلى فترة طويلة قد تصل إلى عقدين أو ثلاثة حتى تقعّدت الطريقة ، واســـتقرت جـــذور مدرسة ستانسلافسكى ، ومن ثَمّ كوّنت لها منهجاً علمياً دقيقاً يرتبط ارتباطاً عضوياً بقواعـــد المدرسة النظرية ، والناتج عن محاولات التطبيق فيها . فالمسرح الأمريكى مثلاً لم يتغير خلال عشر سنوات .

دخـــل فـــن البـــوب POP - ART ، ودخل فن الأوب OP - ART . ظهرت فى العـــروض الأمريكية رائحة مسرح القسوة جنباً إلى جنب النهايات السعيدة HAPPENING END . كل واحد يحاول من جانبه أن يُطوّر فى حدود إمكانياته ومعلوماته وثقافته وخبرته . للاقتراب من روح العصر .

ليس المهم فى المسرح أن نقول شيئاً . إنما الأهم هو أن نجعل هذا الشئ موجوداً . له وجود قائم حى وفعال على خشبة المسرح . والعلاقة بين الخشبة والجماهير هى السبيل الوحيد إلى تحقيق فعالـــية هـــذا الشئ ووجوده . إن كل الأساليب المسرحية القديمة لا تقول الآن جديداً فى حركة المســـرح العالمى ، لقد أصبحت خارج الدائرة . كَنَسَتْهَا كل التغيّرات التى طرأت على المسرح ، ودخلـــت بقـــوة العصر إلى رحاب الخشبة . أساليب قديمة بالية فقدت تأثيرها وفعالياتها . والكل يبحث الآن عما يثير الجماهير ويدفعها دَفْعاً إلى المشاهدة المسرحية بمضمونات جادة وثمينة وغالية ، تَهز الجماهير هزاً ، سواء بواسطة القسوة أو بعامل الإبهار .

OTOMAR KREJČA أتومار كرايتشا

(من مواليد ٢٣ / ١١ / ١٩٢١ م) .

ممثل ومخرج مسرحي ومدير فني . حاصل على جائزة الدولة . تشيكي الجنسية . بدأ علاقته بالمسرح كممثل مسرحي في عام ١٩٤٠ م . يعمل ثلاث سنوات ما بين أعوام ١٩٤٢ ــ ١٩٤٥ عضواً بمسرح كلادنو KLADNÓ . ويقدم أدوارا كلاسيكية في درامات تشيكية تاريخية . يعمل أثـــناء الحـــرب العالمية الثانية بالتعاقد مع مسرح بوريان BURIAN ويمثل هناك دور سيرانو دى برجراك محققاً ناجحاً هائلاً CYRANDO DE BERGERAC لمسرحية الفرنسي إدمون روستان EDMOND ROSTAND (١ / ٤ / ١٨٦٨ ــ ٢ / ١٢ / ١٩١٨ م) . ينـــتقل بعد ذلك بعامين إلى مسرح براغ العاصمة حيث يلعب بطولة مسرحية (مكبث) لوليم شيكسبير . يعمل في الفترة من ١٩٥٦ إلى ١٩٦١ م في المسرح القومي التشيكي ويُعين مديراً لنفس المسرح .

في عـــام ١٩٦٥ يُنشـــئ استوديو المسرح التابع للمسرح القومي . ويأخذ الأستوديو اسم DIVALDO ZA BRANOU (مســـرح خلف البوابـــة) بفرقـــة مسرحية جديدة للتجريب المســـرحي . تضـــع في أولويات ريبرتوارها تحقيق المسرح الشاعرى النفسي ؛ في درامات غامضة طليعـــية تشير مضمونالها إلى معان غير مباشرة . بواسطة تمثيل تجريبي من الممثلين يقيم دعائم قوية وجديدة لأسلوب فن التمثيل المسرحي .

آخر أعماله الفنية في المسرح إخراجاً :

ـــ احتفال الحديقة 1 . ZAHRADNI SLÁVNOST, 1963

تأليف التشيكي ڤاتسلاڤ هافل (١) VÁCLAV HAVEL

ـــ طائر البحر ـــ أنطون تشيكوڤ . 2.

ـــ روميو وجولييت ـــ وليم شيكسبير 3.

ـــ يوم أحد في شهر أغسطس ـــ فرانتيشك هروبين (٢)

4. FRANTIŠEK HRUBIN , SRPNOVÁ NEDĚLE , 1958 .

لعب أدوار كثيرة فى السينما التشيكوسلوفاكية .

يُعــزى إلى أتومار كرايتشا فتح باب المسرح التشيكى على مدارك التجريب . فبعد إنشائه للأســتوديو ، جرّب فى الدرامات التشيكية الجديدة التى حملت هى الأخرى بذور المسرح الطليعى مسرح (الأبسيرد ABSURD) . يتبع فى منهجه الإخراجى المدرسة الأمريكية الحديثة بفرعيها فى المسرح الحى LIVING THEATRE ، HEPPENINGS .

يــتحدث فى عــام ١٩٦٧ م فى مجلة المسرح التشيكى المعنونة ديڤالدو DIVALDO عن خطوطه التجريبية وتيار العصرية اللذين تبناهما فى المسرح التشيكى .

يُفنّد وجهة نظره كمخرج ، له الحق كل الحق فى العصر الحديث ـــ عصر المسرح الآنى ـــ أن يختار لعرضه الأسلوب المناسب للوقت الحاضر . قد يقترب من النص عند تشيكوف ـــ كما فعل فى عرضـــه (الشقيقات الثلاث) ـــ بطريقة عصرية تختلف أشد الاختلاف عما عُرف من أسلوب نفسى خاص بهذا المسرح . لكن هذا الاختلاف لا يجب أن يسير إلى بعيد .. أو إلى التطرف البالغ الشديد EXTREME لأن ذلك يبدو إجراءً متطرفاً . قد يبدو فى التجريب ، أنه بالإمكان تحويل الشـــقيقات الثلاث عند تشيكـــوف إلـــى شكل دراماتورجى أبسيردى ، أو إلى شكل من أشكال تراجـــيديا الجروتسك . لكن هذين العنصرين قد يبدوان أقرب إلى درامته الثانية (بستان الكرز) منهما إلى الشقيقات الثلاث . كما قد يحدث تحول آخر من هذا القبيل . ومـــع ذلك فحـــتى لـــو حدث ، فإن تشيكوف لن يكون طليعياً أو أبسيرديا ولا جروتسكيا . لأن النسيج الخاص به سوف يكـــف عـــن التعامل مع العناصر العصرية المختارة فى هذا التحوّل . إن التمسك بالجماليات AESTHETICS وبقواعـــد علـــوم الجمالـــيات ، هو الصمام الأمنى الذى يمنع هذا الاختلاط والتشوش فى المذاهب والأساليب الفنية وفى الدارمات .

قـــد يـــبدو أن العرض المُحوّل عرضاً مؤثراً . لكنه مع ذلك سيبقى خالياً من الجمالية ومن شـــاعرية تشـــيكوف . لأنـــه يفقد بهذا التحول إلى الشكل العصرى أهم مميزات ميلاده وعلاماته وأماراتـــه . حـــاول المخـــرج السوڤيـــتى أناتولـــى ڤاسيلياڤـــتش إفـــروس ANATOLIJ VASZILJEVICS EFROSZ (١٩٢٥ م) تعصـــير (طائر البحر ـــ تشيكوف) فى مسرح

الســـوڤيت فى موسكو . فماذا جنى ؟ قدّم العرض أصلعاً بين بيئة عارية تماماً من كل لواعج وقطع مســـرح تشيكوف . كل شئ أجرد ، مكشوف ومنعزل ، بارد قارس مُعرّض للرياح .. بلا دفء الأسرة والمكان والمجتمع القيصرى القديم . وظهر الممثلون عرايا من شخصياتهم . العلاقات بينهم تافهة ولا أساس لها ولا قيمة ، عديمة الجدوى . رغم أن تشيكوف يقول عكس ذلك تماماً . قد تبدو الحـــياة تافهة مملة كمعيشة الشقيقات الثلاث الرتيبة ، واللاتى تردن الرحيل هرباً وتخلّصاً منها إلى موســـكو . لكن ذلك يحدث فى النهاية فى الدراما .. أى نتيجة العلاقة بينهن ، أو بين الشخصيات الأخرى وبعضها البعض ، وإذن تكون علاقة الشخصيات هامة باعتبارها وسيلة إلى غاية . والغاية هـــنا هى الفراغ والتفاهة وعدم جدوى الحياة . كان ضياع الحديقة ، وشمس تشيكوف الساطعة ، وسموڤار الشاى الروسى ، ضياعاً للتجديدية فى مسرح تشيكوف .

إن مســـرح تشيكوف مسرح ناعم الملمس إلى أقصى درجات النعومة وهو مسرح مكتمل العناصـــر ، واضـــح وضوح الشمس من شهر يوليو فى البلاد الساخنة . لا يضغط على الأشياء لإظهارها . بل يكفى أن يُشير إليها أو يلمسها . وكل سلوك إخراجى لتوجيه ضوء أو شعاع قوى النور ، وكل تركيز على المعانى ، وكل ضغط على الأشياء فى مسرح من هذا النوع . هو غباء لا يُغتفر . لأن كل هذه الأعمال بعيدة عن جو ودرامات مسرح تشيكوف . فهى تتناقض مع الشاعرية ومع الرفاهة والأحاسيس الدقيقة العميقة فى النفس البشرية .

ثم كيف تتمكن العصرية من إحلال عناصرها ، بدلاً من الوقائع والإكسسوارات الثابتة فى مســـرح تشـــيكوف ؟ وكـــل هذا الصف الطويل من مكوّنات مسرحه ، من الفرقة العسكرية فى الشـــقيقات الثلاث ، والنار ، والحريق ، وبكاء الأطفال ، وأحوال قائد الفرقة العسكرية الضابط ڤرشنين VERSINYIN ، والحديقة ، وشاى بعد الظهر ، وغذاء الوادع ، ولعب الورق ، وشراب الڤودكـــا . إن نقل كل هذه الصور إلى صورة عصرية ، يُفقد تشيكوف كل شئ فيه ومن جذوره وتربيته الروسية .

* * *

يتنقل أوتومار كرايتشا إلى الأشكال التجريبية فى المسرح . يقص تجربة عصرية للمسرح

الحـــى شاهدها فى فرانكفورت ماين FRANKFURT AM MAIN فـــى ألمانيا الغربية . ما هى الـــتجربة تفصـــيلاً ؟ يقدم المسرح الحى عرضاً بالقرب من مرفأ باسم (HIPPENINGS) يبدأ العـــرض بمسيرة للفرقة المسرحية . العازفون الموسيقيون يجلسون فى نصف أوتوبيس مـــن نـــوع الفولكـــس ڤاجن ، ولا يعزفون شيئاً . ثم تظهر إمرأة شبه عارية على ظهر حصان . كان الحصان يتصـــرف كالإنسان فى مشاعره أثناء ذلك الوقت . ثم ظهرت بعد ذلك الفرقة المسرحية . الأزياء التى يلبسونها من الستان الشفاف الفاضح . فساتين على موضة (الشوال) ، والشفافية تبرز كل شـــئ بـــلا استثناء . بعد فترة تُرفع الملابس عن الجميع . ويبدأ الممثلون فى توزيع صفارات على الجماهير كما لو كان الموقف فى أحد أسواق التجارة . ويبدأ الأطفال من مشاهدى العرض بالصفير المزعج بين هدير الهرج والمرج بطبيعة الحال . كان العرض مساء يوم من أيام الأحاد . وفجأة تبدأ مكـــبرات الصوت فى الزعيق . صوت قادم من بعيد يطلب من الجماهير المحتشدة على أشدها أن تمـــارس سعادتها ، أن تُحب بعضها بعضاً ، ألا تنسى نفسها وسط مشاغل وصعوبات الحياة . ألاّ تنسى .. ألا تنسى . ثم يقترب أحد الثعابين يَقْدمُ من البحر (ثعبان حقيقى) . ويسود هرج ومرج الجمـــاهير خوفـــاً وذعـــراً وصراخاً وزعيقاً ، اختلاط النجدة بالسخرية والضحكات . وأصوات الجماهير والأطفال تعلو .. ثعبان .. ثعبان .. ثعبان ثعبان . البعض يفر هارباً . يقع الأطفال تحت الأقدام . والوالدان يبحثان عن أطفالهم .... و ...... وينتهى العرض المسرحى .

يُعلّق كرايتشا على العرض فيقول : " طويل وممل وصبيانى " [٣] ولا يُفرّق كرايتشا كثيراً بين عرض فرانكفورت ، وعرض مشابه شاهده فى هافانا HAVANNA عن (احتفال دينى سرى) . لم تكن هناك أية احتفالات لا سرية ولا علنية . أناس تلبس وتجرى هنا وهناك . إدعاء للتمثيل باسم فن التمثيل أو قل التجريب . أكاذيب فى أكاذيب .

مثل هذه التجارب ، قد تكون مؤثرة . قد تكون غريبة ، وهى غريبة شاذة بالفعل . لكنها لا تحمل أى شكل من أشكال المسرح . إنهم مجانين كشخصيات رواية دستويفسكى .

يان جروسمان JAN GROSSMAN

(من مواليد براغ فى ٢٢ / ٥ / ١٩٢٥ م)

مخـــرج ومُـــنظِّر مسرحى تشيكى . تعلم (الفيلولوجيا) PHILOLOGY علم فقه اللغة بوصفها أداة التعبير فى الأدب . بدأ حياته فى المسرح من عام ١٩٤٦ م كمراجع درامى فى المسرح القومـــى بـــبراغ . ثم انتقل للعمل كدراماتورج فى مسرح برنو BRNÓ الحكومى ، ثم فى مسرح بوريان BURIAN . يعمل من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦٠ كعضو من الخارج فى مسرح (لاترنا ماجيكا (LATERNA MAGIKA THEATRE) . يعود مرة أخرى إلى وظيفة الدراماتورج فى مسرح ديڤالدو نازابرادلين فى عام ١٩٦١ م .

من عام ١٩٦٢ يُعيَّن مخرجاً وعضواً باللجنة التنفيذية لإدارة المسرح .

يلعب يان جروسمان دوراً بارزاً فى الحياة المسرحية بصفة خاصة ، والحياة الثقافية التشيكية بصـــفة عامـــة . ينحاز إلى الجانب العقلانى والفكرى فى وجهات نظره المسرحية . وفى محاولات التجريب المسرحى فى العصر الحديث .

ينشـــئ مسرحاً تجريبياً تحت اسم (سمافور) SZEMAFOR ويقوده فنياً كذلك . يقدم فى المســـرح الـــتجريبى عديداً من المسرحيات الطليعية (إبى ملكاً ــ الفريد جارى) ، (القضية أو المحاكمة ــ فرانز كافكا) . تميزت عروضه على مسرح الأمم بباريس بنجاح فائق .

* * *

ينشر يان جروسمان دراسة جيـــدة بعنـــوان ZASTARALÝ VYNÁLEZ الاكتشاف العجوز . تنشرها مجلة ديفالدو DIVALDO فى عددها الصادر فى يناير ١٩٦٧ م .

يتساءل يان جروسمان .. ما المسرح ؟

هل هو نشوء متجانس التكوين ؟

أم هو نامية من طبيعة واحدة ؟

هل المسرح اتصال فى المكان ؟

هل هو ربط فى الزمان ؟

أم هو تسلسل تاريخى يا ترى ؟

إن كل عصور التاريخ التى تواجد وازدهر فيها المسرح ، تُؤكّد على أن المسرح (حدث) . حدث فى أحداث ، يقدمها الممثلون أمام جماهير تشاهد ما يفعلون (من الفعل) أو (ما يتصرفون) بـــد أمـــامهم .. (من التصرف) فى مكان وزمان قد تم تحديدهما فعلاً قبل حضور المشاهدين إلى المســـرح بفترة طويلة . وتمتد هذه الفترة أحياناً طويلة . إلا أنها تقع تحديداً من وقت خطّ وكتابة الدراما ، حتى مطالعة الجماهير لهذه الأحداث فى المكان والزمان المحددين بالضبط .

المسرح لا يستطيع العيش معلقاً فـــى الـــهواء كــ (الطـــرزان) خالياً من الحدث والمكان والزمان ، بل والموضوع إذا أردنا أن نكون دقيقين فى التعبير . والمسرح نوع اصطفائى اختيارى . بمعنى أنه أدبى منتقى ECLECTIC . نوع خاص مؤلف من عناصر مستمدة من مصادر مختلفة . وهو إنتقائى لأنه لا يتّبع نظاماً موحداً فى فلسفته . بل أنه ينتقى ما يعتبره الأفضل فى جميع الأنظمة والنوعـــيات الأدبـــية الأخرى . تتوقف الحياة للمسرح على قدرته فى اكتشاف الجنس البشرى ، وعلى تحليله وتشريحه وسط بيئته وظروفه والملابسات التى تحيط بالإنسان . إضافة إلى قدرة المسرح عـــلى إبراز خبرات الفرد وثقافته وانطباعاته وعلاقاته ، جامعاً كل هذه المواصفات فى (شخص) واحد ، هو .. الشخصية المسرحية .

١ ـ نقطة الفصل فى المسرح

فى كل نظام مسرحى ، توجد نقطة فاصلة فى المسرح النشط الحى . وهذه النقطة أو المحطة الهامة هى لحظة هامة ، تقود المسرح إلى طرق عديدة . هذه اللحظة أو الحد هى التى تضع النقاط على الحروف فى وظيفة وأهداف كل مسرح فى العالم .

ـــ هل المسرح تعليمى ؟ DIDACTIC .

ـــ أم هو نموذجى .. نموذج يُمثل الغير ؟ REPRESENTATIVE .

ـــ أم هو خداع وشعوذة واحتيال ؟ JUGGLERY .

— أم هو شئ لذر الرماد فى العيون ؟

مـــن حق كل متفرج أن تخطر على باله مثل هذه الأسئلة . وهى تخطر فعلاً فى واقع الأمر . خاصـــة عـــند المشاهدين للمسرح للمرات الأولى فى حياقم . ومن حق كل مُشاهد أيضاً — تبعاً للعرض المسرحى الذى يراه — أن يحدد نظرة المسرح ووجهته ، بواحدة أو بجواب على واحد من هذه الأسئلة .

لعل المسرح الاستئناف APPEAL THATRE ، هو أنسب المسارح للعصر الحديث الذى نعيشـــه الآن . المسرح الذى يستأنف الرد على أسئلة تعبث بأفئدة الجماهير . مسرح يفتح آفاق العلاقـــة الوُدية بين الخشبة والصالة .. بين الممثل والمتفرج ، من خلال فلسفة العرض الذى يجرى على خشبته .

لا يثق جروستان فى دراسته فى المسارح التى تتصرف بحرية فى النصوص الدرامية كما تشاء ووفـــق ما تَهْوَى . لا يثق فيما جاء به الأمريكيون (المجدّدون !) فى عروض HEPPENING ، التى لا تساوى شيئاً فى المسرح التشيكى ، لأنها لا تُفضى إلا إلى السأم الذى تنبع منه " ولماذا هذه السعادة ، والإنسان يستطيع أن يخطو إلى أى شارع ليجدها بالجملة أمامه " ، على حد قوله .

يحـــاول المسرح التشيكى أن يُحدد علاقة المسرح بالجمهور ، وفى محافظة على مستوى هذه العلاقة حتى يعود الجمهور إلى المسرح مرة ثانية . لا أحد يدافع عن المسرح فهو ليس فى حاجة إلى دفاع أحد . لا الذوق ، ولا المخرج ، ولا الممثل . فالمسرح حدث وأحداث اجتماعية تخص المجتمع كله فى واحد ، وهذا الواحد هو إنسان العصر الحديث .

ولمـــاذا التجريب فى اللاوعى ؟ وفى الغيبيات فى المسرح ؟ ألم تنته الميتافيزيقيا فى المسرح منذ وقـــت بعيد ؟ ليست هناك مجالات لما وراء الطبيعة الآن . إن كل واحد يريد أن يعرف كل شئ ، بالعلوم والمنطق والفلك والصاروخ والكمبيوتر . لتكن هناك مسارح كثـــيرة نافعـــة . مســـارح للترفيه ، كما يقول الإنجليز فى لفظة ENTERTAINMENT ومسارح للثقافة CULTURE . لتذْهـــبْ الجماهير إلى هذه المسارح وتلك . كلٌّ حر فيما يريد الذهاب إليه ، وحر فى الاستمتاع والترفيه وجمعْ الثقافة كما يود ويهوى ويرغب ويستريح .

٢ ـ التجريب المسرحي

يحدد يان جروسمان تعبير (التجريب فى المسرح) بالجديد الذى يصعب فصله عن الفكرة فى المســـرح . إذ يرى أن التجريب ليس قضاءً وقدراً يُطل فجأة على أرض خشبة المسرح دون سابق إنذار . فليس معنى التجريب أن أُعبر عن نفسى بطريقة تخالف الواقع أو تُناقض العرف أو المألوف المتبع . أى الخلاف لمجرد الخلاف . فاستعمال الأضداد فى التجريب أمر مخجل ومضحك وسطحى . أن أضـــع نفسى ضد الإصطلاحى أو المتفق مع القواعد المعروفة أو المقررة ، لأقرّر أن الترتيب أو التنظـــيم أو وضع الشئ فى مكانه المعُين الصحيح POSITION هو التعارض والتضاد والمقاومة والمعارضة OPPOSITION ، أمر غير طبيعى وتلفيق .

وأن أتمادى بعد ذلك فى اعتبار هذا التعارض أو التضاد OPPOSITION هو النتيجة التى وصلتُ إليها ، باعتبارها هى الترتيب أو التنظيم .. أو التجريب POSITION أو القرار الجديد ، فهذه هى الطامة الكبرى .

وإذن ، هل يلفظ المسرح المعاصر آخر أنفاسه ؟ أم أنه قد مات فعلاً . إن التجريب السائد الآن ، وفى عصـــر علوم القرن العشرين ، لا يُثرى المسرح بالكثير المتقدم ، أو المناسب حقاً لتطور العصر . وما وصل إليه من عظمة التطور والاختراعات فى بقية الفروع العلمية الأخرى .

وفى مناقشـــة جـــروسمان لفكرة التجريبية ، فهو يكتب عن مسرح بلاده فى صراحة وأمانة الفـــنان . لا يدّعى ولا يكذب أو يفتخر زهواً وزيفاً . يعترف أنه وزملاءه يعملون فى المسرح فى ظـــروف متواضـــعة . لا يقدمون أكثر من مسرحيتين أو ثلاث مسرحيات جديدة فى كل موسم مســـرحى فى الدار المسرحية الواحدة . لكن العمل يجرى بمنتهى الإخلاص ، وبتواجد كل الفنيين والفـــنانين يومياً على خشبة المسرح .. الممثل ومهنـــدس الديكـــور وعامـــل الإضاءة ومسئول الإكســـوار والموســـيقى وعمـــال التقنية ونقل المناظر وكاتب الدراما . فوسط ظروف العمل المتواضعة تُبذل الجهود لتحسين العمل وخروجه فى أدق صورة . وهذه الطريقة هى الخطوات المثلى لإعطـــاء مظهـــر وخصائـــص (صفحـــة) المســـرح واللمحة المختصرة عنه فى شكل بروفيل PROFILE .

إن العمل المتواصل ، والتعديلات ، والبحث الدائم ، والتّبتْ والتحقيق ، والمراجعة استعانة بستاريخ الفن وعلوم أخرى مثل فلسفة الفن وعلوم الجمال . كل هذه الخطة والاستراتيجية تمثل للمسرح التشيكى معمل التجريب المسرحى .

مايور توماش MAJOR TAMÁS

(٢٦/١/١٩١٠ - ؟/٣/١٩٨٦ م)

ممثل ومخرج ومدير مسرحى مجرى . حاصل على جائزة الدولة (كوشوت — KOSSUTH) مرتين . المرة الأولى عام ١٩٤٨ م ، والمرة الثانية عام ١٩٥٥ . وهو حاصل أيضاً على لقب فنان رفيع . ينتهى من دراسته لأكاديمية الفنون المسرحية ببودابست عام ١٩٣٠ م . وفى عام ١٩٣١ يُعيّن عضواً بالمسرح القومى المجرى بالعاصمة بودابست . لعب دوراً سرياً فى الحركة الثقافية العمالية قبل الحرب العالمية الثانية . ويُعتقل عدة مرات . يقدم عدة عروض على مسرح نقابات العمال . فى عام ١٩٤٥ يصبح مديراً للمسرح القومى المجرى . ويعمل فى هذا المنصب لمدة ثمانية عشر عاماً إلى جانب ممارسة الإخراج والتمثيل .

فى عام ١٩٤٣ تُسند إليه أول بطولة فى التمثيل (دور طرطوف TARTUFFE) فى مسرحية (موليير MOLIÈRE) المعروفة بنفس الأسم . أول مسرحياته فى الإخراج (أندروماك — ANDROMACHÉ) للكاتب الفرنسى راسين RACINE . مثّل وأخرج مئات الأدوار والعروض المسرحية . استفاد من تعليمه فى العاصمة الفرنسية باريس PARIS .

١ - منهج المدير الفنى

يُعين مايور توماش مديراً للمسرح القومى المجرى بعد الحرب العالمية الثانية ، وتحوّل بلاده إلى المنظومة الاشتراكية . ويشهد تأميم المسارح الخاصة التى كانت تقدم المسرحيات الخفيفة وبقايا البولڤار الفرنسى . تخرج جمهورية المجر الشعبية من ربقة الألمان بمساعدة الاتحاد السوڤيتى . وكان من الطبيعى نتيجة هذا التحوّل السياسى ، أن تتغير المفاهيم الاجتماعية ، فتطورت نظم التعليم ، وبدأت المجر الزراعية تتخلص من لقبها القديم الذى عُرفت به (حديقة فواكه أوروبا) لتدخل إلى الميكنة الزراعية وإلى الإنتاج الزراعى الكمّى ، وإلى الصناعة الثقيلة بوجه خاص . لقلب نظم الحياة القديمة ، وتأصيل طبقات جديدة تتمثل فى طبقتى الفلاحين والعمال ، للوصول إلى إلغاء التفاوت

بين الطبقات . ولتنفيذ كل هذه الانجازات ـــ على مستوى الثقافة ـــ كان لابد من تغيير كبير وواسع فى الآداب والفنون .

ولعل أهم ما يعنينا فى هذا التغيير ، هو الحركة المسرحية التى وضعت المجر نفسها على طريقها بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة . وبعد أن تركت الحرب آثاراً مدمرة على المنازل والمدارس والمصانع ، والمسارح أيضاً . كان من الصعب على الشعب المجرى أن يعود إلى نظام ارتياده للمسارح فى أعقاب الحرب العالمية الثانية مباشرة . خاصة وأن التجول لم يكن مسموحاً به إلى وقت متأخر بعد غروب الشمس . الأمر الذى أجبر بعض المسارح التى فتحت أبوابها للجماهير بعد الحرب أن تبدأ عروضها المسائية مع غروب الشمس تماماً .

ومن المعروف أن التغلغل الألمانى كان عميقاً ومتجذراً فى حياة الثقافة المجرية . بل لقد كانت اللغة الألمانية هى اللغة الأولى فى المجر . وكانت بعض المسارح تقدم عروضها باللغة الألمانية فقط فى القرن التاسع عشر الميلادى ، إلى جانب اللغة المجرية .. اللغة القومية للبلاد .

وبعد الحرب استطاعت المجر أن تُحدّد لنفسها منهجاً مسرحياً تلخّص فى الاتجاهات التالية :

١ ـــ مسرحيات ترفيهية خفيفة ، تلعب الموسيقى فيها دورا رئيسياً ، على غرار الدرامات الموسيقية والكوميديا الموسيقية ، ترفيهاً للشعب الذى قاسى ويلات الحرب العالمية الثانية . وكذلك لاستجلاب أكبر عدد من الجماهير إلى ساحة المسرح . هذه الجماهير التى كانت تُفضّل عدم الخروج من منازلها فى حلكة الظلام ، رغم حبها وتقديسها للمسرح .

٢ ـــ مسرحيات محلية قومية . تعود أحياناً فى موضوعاتها إلى التاريخ المجرى فى القرن التاسع عشر وما قبله . لتقديم البطولات القومية الوطنية والتاريخية . ولتعريف الجماهير بنماذج البطل القومى والمحارب الوطنى ، من أمثال شخصيات بانك بان BÁNK BÁN ، كوشوت لايوش KOSSUTH LAJOS .

٣ ـــ انفتاح على الآداب المسرحية العالمية ، وبقدر محسوب . وفى تركيز على الكلاسيكيات الكبرى (شيكسبير ، موليير ، راسين ، اليونانيات القديمة) .



استطاعت هذه التيارات الثلاثة أن تُشكّل مُتذوّقين من بين الجماهير . وان تملئ المسارح يوماً بعد يوم بالمشاهدين العاديين ، وبأصحاب الاشتراكات السنوية فى كل مسرحيات الريبرتوار المسرحى فى كل مسرح . وبالشباب الذى بدأ ينتبه إلى الفكر المسرحى المتفتح على قنوات جديدة ومتنوعة . وقد أدى إقبال الجماهير إلى انفجار واتساع الإتجاه الثانى ، الخاص بالدرامات القومية الوطنية ، فجذب نحوه عدداً كبيراً من كُتاب الدراما الجدد ، قدموا أعمالاً لا تزال تصعد على خشبات مسارح العالم — رغم قوميتها وخصوصيتها — حتى عصرنا الحديث . ومن هؤلاء الدراميين إييش جولا ILLYÉS GYULA هوباى ميكلوش HUBAY MIKLÓS وفاهير كلارا FEHÉR KLÁRA وغيرهم .

ينحاز المخرج مايور توماش كمدير فنى إلى التيار الثالث ، تيار الانفتاح على العالميات .. وبخاصة تجاه مسرح شيكسبير . فيقرر فى ريبرتوار المسرح المسرحيات التالية .

— سيدات وندسور المرحات THE MERRY WIVES OF WINDSOR

— ريتشارد الثالث THE TRAGEDY OF KING RICHARD THE THIRD

— أنطونيوس وكليوباترا ANTONY AND CLEOPATRA

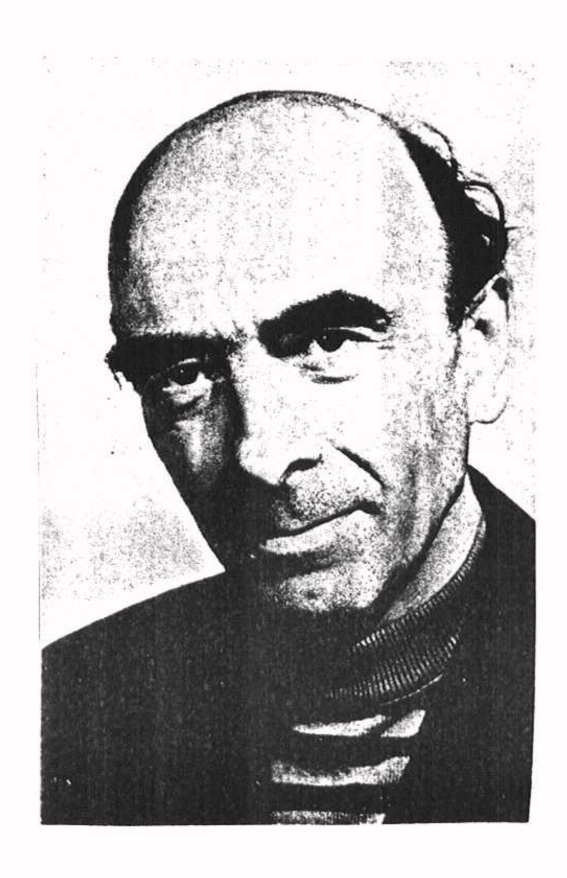
— لجاج فى غير طائل MUCH ADO ABOUT NOTHING

— الليلة الثانية عشرة أو كما تهوى
TWELFTH NIGHT OR , WHAT YOU WILL

— حلم منتصف ليلة صيف A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

٢ ـ مايور توماش مخرجاً

تتلمذتُ على يديه ، هو وزميله المخرج مارتون أندرا MARTON ENDRE قرابة الخمس سنوات فى المسرح القومى المجرى ببودابست فى الفترة من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٣ م . ساعدتُه فى عروض الصيف فى الهواء الطلق فى مدينة سجد SZEGED . أكلنا وأدرنا التدريبات ، وعلمنى الكثير الكثير . قدم توماش مسرحيات تشيكوف ، برناردشو ، برخت ، موليير ، شيكسپير ، بولجاكوف (١٤ / ٥ / ١٩٨١ — ١٠ / ٣ / ١٩٤٠ م) [1] ، بيتر ڤايس وغيرهم
MAHAIL AFANASZJEVICS BULGAKOV







1875-ben épült pesti Népszinház (1908-tól 1964-ig Nemzeti Szinház)

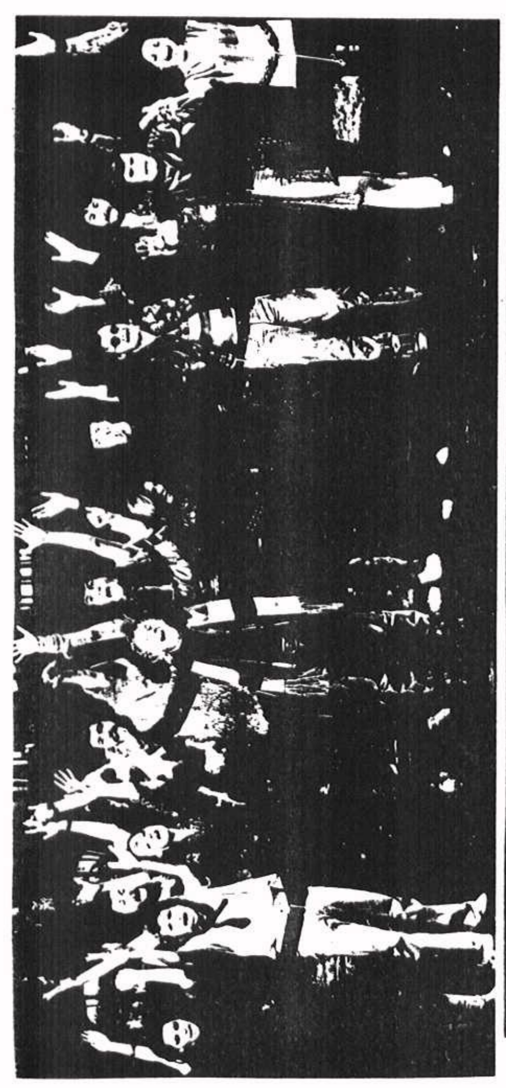
A budapesti Operaház. Ybl Miklós alkotása (1884)

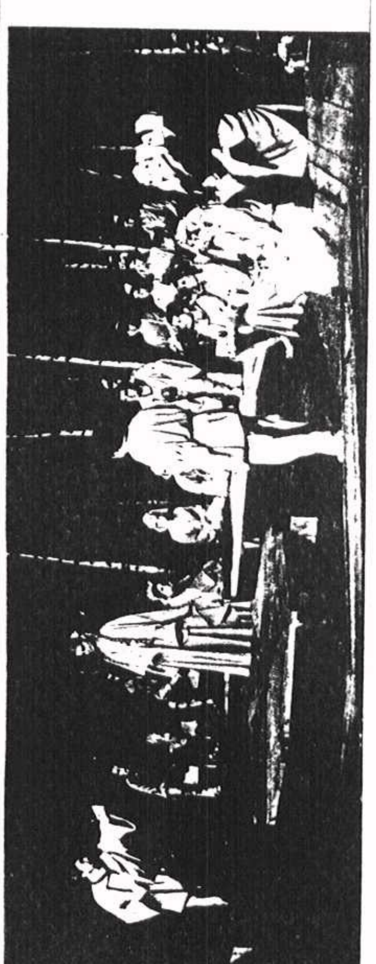


١ ـ المسرح القومى
٢ ـ دار الأوبرا ـ بودابست

بودابست ـ المجر
تصميم إيبل ميكلوش









ـ الأسلوب الديمقراطى

استناداً إلى نظرته الفنية الاشتراكية ، فقد سيطرت الديمقراطية الفنية على أعماله مباشرة . يقود تدريباته ، ويوزع أدواره انطلاقاً من روح ديمقراطية أصيلة . تعطى لأى فنان فى المسرح الحق فى الاعتراض على دور لا يرغب فيه . أو لفنان ممثل الحق فى ترشيح نفسه لدور لم يُوزعه عليه ، أو لم يختـــره فيه مايور توماش . إن اعتراف توماش بوجهة نظر الفنان الممثل كان أحد مزاياه العديدة الجيدة ، والتى جمعت حوله عدداً من الممثلين الذين كانوا يعملون بكل الحب والتضحية والإخلاص فى تأديـــة الواجب . فى عام ١٩٦٢ م وفى أحد الاجتماعات العامة لهيئة المسرح القومى ، عندما ذكر بعض الممثلين من تلامذته ضياع الديمقراطية فى المسرح ، قدّم الرجل استقالته فى نفس اللحظة وأصر عليها ، متفرغاً بعد ذلك للإخراج والتمثيل فى كل مرافق الثقافة والإعلام والجامعات .

خســـر من نزيف ديمقراطية توماش المتدفق ، الممثلون الصغار والناشئون الذين كان يسند إليهم الأستاذ أدواراً كبيرة تُطوّر من مسارهم وتطورهم الفنى .

ـ السيرك والتياترالية

يشـــير زميل الدراسة الناقد المجرى مولنار جال بيتر MOLNÁR GÁL PÉTER (من موالـــيد ١٩٣٦ م) فى كتابه (بروڤات التخطيط المكثف)[٢] إلى تيار التياترالية فى أعمال مايور تومـــاش .. " توماش يريد أن يُسركس المسرح " . بمعنى أنه يريد تحويل المتعة المسرحية إلى اللذة والمتعة كما فى السيرك . عناصر من الإثارة والتنبيه والاستفزاز أحياناً . فى إخراجه وكل ملاحظاته لممثلـــيه يُكوّن فى تصميم(اللعبة المسرحية) شيئاً من المُنبّه EXCITANT للمشاهد . فى السيرك يُحس المشاهد طوال العرض بنفس إحساس الإثارة مما يشاهده من أخطار وقفزات وألعاب جريئة قد تقصف عُمر لاعب السيرك أو فنّانه . وهذه المشاهد يظل فيها ــ بينه وبين نفسه ــ فى حالة من اليقظة التى نسميها ــ سيكولوجيا ــ توترا غير مؤذ ، أو قل إشفاقاً على اللاعب . والمشاهد يقول لنفسه وسط حالته هذه (آه لو .. سقط اللاعب من أعلا . آه لو انزلقت قدمه من على السلك .. آه لـــو .. آه لو .. حتى ينتهى العرض بسلام) . هذه الحالة السيكولوجية يضع توماش قصارى جهـــده فى استغلالها فى الحالة المسرحية ، وفى الدرامات والعروض التى يقوم بإخراجها . إن يديه تلعبان دوراً هاماً فى إخراجه . فهما مليئتان بالتعبير ، والتعبيرات فى تحرك أصابعه تعادل فى مواضع





CSEHOV: CSERESZNYÉSKERT (PETI SÁNDORRAL)

(تشيكوف)
بستان الكرز



(شيكسبير)
عطيل
دور : ياجو

SHAKESPEARE
OTHELLO
(OLTY MAGDÁVAL)



كثيرة الانفعال الداخلى للممثل ، وتتمازج معه ولا تفترق عنه أبداً . وهى خاصية قلّ العثور عليها عند المخرجين . اليدان كريمتان شريفتان مرة ، ومرة تحملان السُم فى حركتها . وثالثة تُعبّران عن الرعب والفزع .... وهكذا دواليك . إنهما أداة تعليمية من أدوات مسرح مايور توماش . ويكفى أن يُحرك اليدين لملاحظة من الملاحظات لأحـــد الممثلـــين فى جلسة التدريب ، فيعرف الممثل نص الملاحظة إحساساً ومعنى تفصيلياً . وتُحس أن هذا التفصيـــل موجـــود لديه داخل الرأس ، وأن الصورة الإجماعية العامة التى تظهر فى تدريباته ، تنبـــع مـــن فكـــر عميق واسع ، وثقافة أوروبية متحضّرة .

تمـــتاز حركة الممثلين عنده بالنشاط الدائم والديناميكى على خشبة المسرح . أحياناً تكون الحـــركة أكثر من متطلبات الموقف المسرحى نفسه ، بقدر يسير لا تضره ، لكنها تُزيد من سرعة الإيقاع قليلاً .

التزم فى إخراجه لأعمال برخت التزاماً أميناً وجاداً ، بالنظرة السياسية والنظرة الأخلاقية . وهو واحد من الذين صححوا نظرية الملحمية فى نظر الجماهير المجرية .

إن مـــايور تومـــاش ممـــثل قبل أن يكون مخرجاً . وهو لا يستطيع أن ينسى أنه ممثل وسط تدريـــبات الإخـــراج . وهـــو من الشخصيات الشعبية فى المجر . يقرأ الشعر كأحسن من يقرأه بالإحساس والإنفعال للكلمة . أدار مسرح (الميكروسكوب) المجهر MICROSCOPE فترة من الـــزمن . وهـــو مسرح نقدى أنشأته المجر عام ١٩٦٥ م تسمح خشبته بنقد الأوضاع السياسية والاقتصادية المخُلة ، وبطريقة مباشرة أمام الجماهير .

أهم أعماله الإخراجية للمسرح .

ــ مدرسة النساء ــ موليير	L'ÉCOLE DES FEMMES
ــ بانك بان ــ كاتونا يوجاف	BÁNK BÁN
ــ أنطونيوس وكليوباترا ــ شيكسبير	ANTONY AND CLEOPATRA
ــ زواج الحلاق ــ بومارشيه	LE MARIAGE DE FIGARO
ــ ريتشارد الثالث ــ شيكسبير	

— حلم منتصف ليلة صيف — شيكسبير

— الليلة الثانية عشرة أو كما تهوى شيكسبير

— لجاج فى غير طائل — شيكسبير

— تيمون الأثينى — شيكسبير TIMON OF ATHENS

— العبرة بالخواتيم — شيكسبير ALL´S WELL THAT ENDS WELL

— الملك لير — شيكسبير

— كوريولانوس — شيكسبير

— غول لويزيتانيا — بيتر ڤايس LUSITANISCHEN POPANZ

— روميو وجولييت — شيكسبير

— التحقيق — بيتر ڤايس DIE ERMITTLUNG

— چان دارك المذابح — برخت

— حياة جاليليو — برخت LEBEN DES GALILEI

MARTON ENDRE مارتون أندرا

(١٧ / ٣ / ١٩١٧ـ١٢ / ١٠ / ١٩٧٩م)

مخرج مسرحي مجرى ، ورئيس قسم الإخراج المسرحي بأكاديمية الفنون المسرحية ببودابست حاصل على جائزة الدولة (كوشوت — KOSSUTH) مرتين . وحاصل كذلك على لقب فنان رفيع .

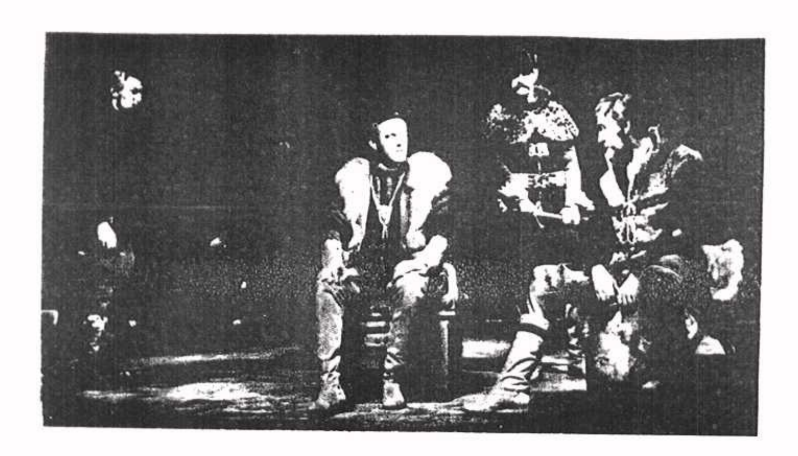
انتهى من الدراسة الأكاديمية لفنون المسرح عام ١٩٤١ م . سافر فى سن التاسعة عشرة من عمره لدراسة الإخراج المسرحي بالنمسا .

درس مناهج المخرج النمساوى ماكس راينهاردت MAX REINHARDT والمخرج الألماني هرمان ريبالينج HERMANN RÖBBELING [1] فى مسرح بورج فى ڤينا .

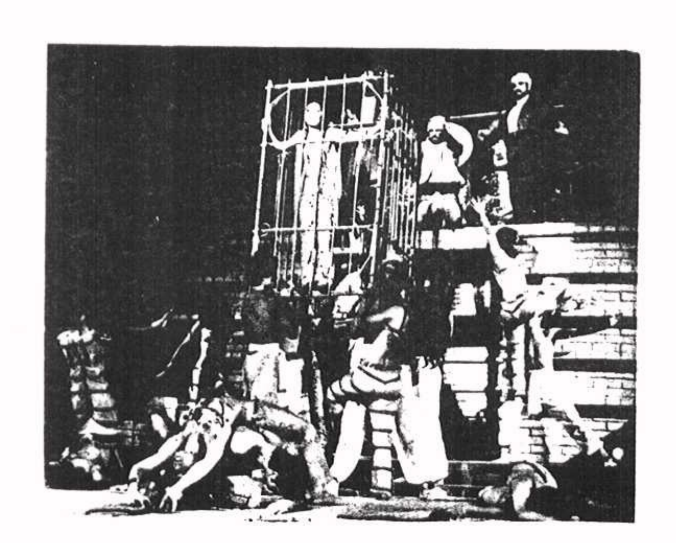
يخرج أول مسرحية له من تأليف الفرنسي بومارشيه (زواج الحلاق فيجارو) . يُعين عام ١٩٤٦ م مخرجاً أول بالمسرح الكوميدى ببودابست . عمل كمخرج فى نفس المسرح قبل ذلك بعام واحد (١٩٤٥ م) وأخرج المسرحيات التالية :

- الحضيض — جوركى المسرح الكوميدى ١٩٤٥ م
- البجعة — مولنار فرانس MOLNÁR FERENC — المسرح الكوميدى ١٩٤٥ م
- الآن أوْ لا — ألدوس ليونارد هكسلى — المسرح الكوميدى ١٩٤٥ م
  ALDOUS LEONARD HUXLEY
- موزارت — بولاج بيلا BALÁZS BÉLA — المسرح الكوميدى ١٩٤٦ م
- كلوديا — فرانكين FRANKEN — المسرح الكوميدى ١٩٤٦ م
- كاتالين الصغيرة — بيرو لايوش BIRO LAJOS — المسرح الكوميدى ١٩٤٦ م
- خارج المدينة OUT OF TOWN — جون بوينتون بريسلى
  JOHN BOYNTON PRIESTLEY — المسرح الكوميدى ١٩٤٦ م





اخراج ماريتون أندرا





ـــ ڤيرا وعائلتها ـــ فندريك فرانس FENDRIK FERENC ـــ مسرح بشت ١٩٤٧ م
ـــ الأفاق ـــ بنجهام BINGHAM ـــ المسرح الكوميدى ١٩٤٧ م
ـــ الشقيقات الثلاث ـــ تشيكوف ـــ المسرح الكوميدى ١٩٤٧ م
ـــ بيلاتوس ـــ فيلكاني FELKAI ـــ المسرح الكوميدى ١٩٤٧ م
ـــ يحدث الذى يحدث ـــ فيلكانى ـــ المسرح الكوميدى ١٩٤٧ م
ـــ الله معك أيها العالم ـــ جول رومان ـــ المسرح الكوميدى ١٩٤٧ م
ـــ أمسيات سعيدة ـــ جول رومان ـــ المسرح الكوميدى ١٩٤٧ م
ـــ كباريه رأس السنة ـــ جول رومان ـــ المسرح الكوميدى ١٩٤٧ م
ـــ صيدلية قومية ـــ جولت بيلا ZSOLT BÉLA ـــ المسرح الكوميدى ١٩٤٧ م
ـــ يصل صديق هذا المساء ـــ COMPANEEZ - NOE ـــ المسرح الكوميدى ١٩٤٨ م
ـــ هملتون الصغير ـــ HART - BRADDEL ـــ المسرح الكوميدى ١٩٤٨ م
ـــ ليليوم ـــ مولنار فرانس MOLNAR FERENC ـــ المسرح الكوميدى ١٩٤٨ م
ـــ سيمون والسلام ـــ رومان رولان ـــ المسرح الكوميدى ١٩٤٨ م
ـــ اثنا عشر شهراً ـــ مارساك MARSAK ـــ المسرح الكوميدى ١٩٤٩ م
ـــ طلبة ڤينا ـــ شتراوس ـــ مايوروسّى STRAUSS - MAJOROSSY
ـــ مسرح الأوبريت ١٩٤٩ م
ـــ شرف ـــ فاهير كلارا FEHÉR KLÁRA ـــ مسرح الرواد ١٩٥٠ م
ـــ النبيلة جرولستيني ـــ أوفنباخ OFFENBACH ـــ مسرح الأوبريت ١٩٥٠ م

ثم ينتقل مارتون أندرا إلى المسرح القومى المجرى بالعاصمة بودابست ، ليُخرج المسرحيات التالــية . وهى المسرحيات التى لم يرغب مدير المسرح القومى ، ولا مخرجه الأول إخراجها . فلا بأس من إسنادها إلى هذا المخرج الجديد القادم إلى المسرح (مارتون أندرا)



Major Tamás rendezése *(Az ember tragédiája)*

المجر

١ ـ مأساة الإنسان　　إخراج مايور تماش　　موداتش إمرا

Marton Endre rendezése (Aiszkhülosz: *Oreszteia*)



٢ ـ الأورستية　　إخراج مارتون أندرا　　إسكيلوس



ــ أناَ كارينينا ــ تولستوى ــ فولكوف TOLSZTOJ - VOLKOV

ــ المسرح المجرى ١٩٤٩ م

ــ دُش صيفى ــ سابو بال ــ SZABÓ PÁL ــ المسرح القومى ١٩٥٠ م

ــ النشأة بين الحرب ــ فوكو ــ FU - KO ــ المسرح القومى ١٩٥١ م

ــ ٦٠٠ مسكن جديد ــ جارفاش ميكلوش GYÁRFÁS MIKLÓS

ــ المسرح المجرى ١٩٥١ م

ــ فيادوكت VIADUKT ــ فويتاش كاخ VOJTECH CACH

ــ مسرح كاتونا يوجاف ١٩٥١ م

ــ ١٩١٩ لا تُنسى NYEZABIVAJEMIJ ــ VISNYEVSZKIJ

ــ المسرح القومى ١٩٥٢ م

ــ قُوة ــ هاى جولا HÁY GYULA ــ مسرح كاتونا يوجاف ١٩٥٢ م

ــ إتشونجر وتيندا ــ فيريش مارتى VÖRÖS MARTY ــ المسرح القومى ١٩٥٢ م

ــ مدرسة النساء ــ موليير ــ المسرح القومى ١٩٥٣ م

ــ شجرة الخيار ــ أوربان أرنو URBÁN ERNŐ ــ المسرح القومى ١٩٥٣ م

يدخل بعد ذلك المخرج مارتون أندرا فى المرحلة الثالثة من حياته ، فيقدم العروض التالية :

ــ ثلاث مسرحيات من ذات الفصل الواحد ، هى على التوالى :

أ ــ الضيف الجديد ــ نوچ لايوش NAGY LAJOS ــ مسرح كاتونا يوجاف ١٩٥٤م

ب ــ المهادنة ــ ديرى تيبور DÉRY TIBOR ــ مسرح كاتونا يوجاف ١٩٥٤ م

ج ــ الرفيق ــ أوربان أرنو ORBÁN ERNŐ ــ مسرح كاتونا يوجاف ١٩٥٤ م

د ــ مأساة الإنسان ــ موداتش إمرا ــ المسرح القومى ١٩٥٥ م

إخراجـاً مشتركـاً مـع جالليرت أندرا GELLÉRT ENDRE ، ومايـور تومـاش MAJOR TAMÁS

— بيت برناردا ألبا — جارسيا لوركا — مسرح كاتونا يوچاف ١٩٥٥ م

— إتشــونجر وتيــندا — فيريــش مارتى — المسرح المكشوف فى جزيــرة مارجيت صيف عام ١٩٥٥ م .

يتضح من أعمال المخرج المجرى مارتون أندرا أنه منذ بدايته العمل فى المسرح المجرى بعد عودتــه مــن دراسته مناهج النمساوى ماكس راينهاردت ، أنه سار فى الفترة من ١٩٤٥ حتى ١٩٥٥ فى ثلاثة أطوار :

أ — الطــور الأول من ١٩٤٥ إلى ١٩٤٩ م وكان يعمل فى المسرح الكوميدى ، كان مسرحاً خاصاً منذ بداية هذا القرن . وقد أطلق على المسرح (مسرح المواطنين) .. أى أنه يقدم أعمــالاً تغازل وتداعب الجمهور ، حتى لو أدى الأمر إلى نوع من التنازلات أو الإسفاف أحياناً . بمعــنى أن هــذا الــنوع مــن المسارح الخاصة — والتى كانت منتشرة انتشاراً واسعاً قبل الثورة الاشتراكية المجرية فى نهاية الحرب العالمية الثانية — لم يكن يعنيه المجتمع أو الفكر السياسى ، بقدر ما كانــت أهمية عروضه التى تحاول إرضاء الجماهير على حساب أى شئ ، حتى على الحساب الفنى نفســه . ومن الطبيعى أن هذه المسارح كانت تلجأ وسط الريبرتوار المسكين الذى كانت تقدمه ، إلى (تحلــية) الريبرتوار بمسرحية عالمية ، من باب الذوق ليس إلا . لتُثبت للسلطة المشرفة على الشئون الثقافية أنها تضع فى اعتبارها تطوير الشعب (ثقافياً) . ولم يكن هذا الإدعــاء صحيحــاً بالمرة . فمسرحية واحدة — كما فى أعمال مارتون أندرا — مثل رائعة الأسبانى الشاعر فيديريكو جارسيا لوركا FEDERICO GARCIA LORCA (٥/٦ / ١٨٩٨ — ١٩ / ٨ / ١٩٣٦م) ماذا كانت بمستطيعة أن تؤثر وحدها ، وسط ريبرتوار مسرحى مُحاط بمسرحيات عادية خالية فى أكثرها من المعانى الإنسانية أو الوجدانية أو الشاعرية ؟

ب — الطور الثانى للمخرج . ويحتل الفترة من عام ١٩٤٩ حتى عام ١٩٥٣ م . والذى كان ريبرتوار المسرح القومــى المــجرى ومســـرح كــاتونا يوچــاف KATONA JÓZSEF THEATRE (وهو المسرح الصغير KAMARA التابع للمسرح الأم المسرح القومى) يُنفذان بكل دقة منهج المخرج مايور توماش MAJOR TAMÁS مدير المسرح القومى المجرى آنذاك . فى إدخــال الدرامات القومية والوطنية فى منهج مسرح الدولة الرسمى . وهو طور تميز بالتحمس

الواضح فى الدرامات الوطنية والقومية التى أخرجها مارتون أندرا ، كما يتضح فى عروضه للمؤلفين (فيشينافسكى ، فيريش مارتى ، أوربان أرنو) .

ج — وفى الطور الثالث عند مارتون أندرا فى الفترة من عام ١٩٥٣ وحتى عام ١٩٥٥ ، فإنه يصبح تأكيداً للطور الثانى السابق عليه . إذ نلاحظ امتداداً وتعميقاً لخط الـدرامـات القومية (مأسـاة الإنسـان — موداتش إمرا ، إتشونجر وتيندا — لفيريش مارتى) . كما نلاحظ دخول المخـرج مارتون أندرا إلى ساحة الدراما المحلية الهادفة ، التى تختلف عما كان يقدمه سابقاً فى فترة حياته الأولى فى المسرح الكوميدى من مسرحيات لا تهتم إلا بإقبال الجماهير والشباك وحصيلته فى المسـارح الخاصة . فيحتوى هذا الطور الثالث من حياته على درامات لمؤلفين مجريين شبان جدد ، كـانوا قـد آمنوا بالاشتراكية . وبدأوا يكتبون درامات تتصل بالحياة الجديدة فى المجر ، ليعكس المسرح حالة مجتمعه ، وليكون أكثر وأعمق مساساً بقضايا جماهيره . مثل درامات (الضيف الجديد — نوج لايوش . المهادنة — ديرى تيبور ، الرفيق — لأوربان أرنو) .

١ - الطور الرابع والأخير

آثرت أن أفصل هذا الطور المرتبط زمنياً ومكانياً بالأطوار الثلاثة عند المخرج النابه مارتون أنـدرا . لأهمية هذا الطور ، ليس فى حياة أندرا وحدها ، ولكن فى حياة ومستقبل المسرح المجرى المعاصر كله .

إذ بوجود هذا المخرج الذى كان يُطلق عليه (مخرج المواطنين) نسبة إلى العروض الخفيفة التى كان يقدمها — والتى عُرف بها خط حياته منذ أول المسرحيات التى أخرجها — بوجوده داخل المسرح القومى المجرى ببودابست ، وعلى رأسه الفنان الماركسى مايور توماش . وداخل ريبرتوار ، يمكـن أن نصفه بالسياسى ، على اعتبار أن المسرح القومى كان هو المسرح الذى يعكس سياسة الدولـة الاشـتراكية فى المسـارح المجرية . أضف إلى ذلك حركة تأميم المسارح فى المجر بعد عام ١٩٥٠ م . كل هذه الأسباب قد انتقلت بشخصية مارتون أندرا إلى صف الاشتراكيين والشعب . طبيعى أن خدمة الشعب فى هذا الطور الرابع من حياته ، كانت تختلف اختلافاً كبيراً عن الشعب المجرى قبل الاشتراكية .

يقـــدم مارتون أندرا فى هذا الطور الرابع أعز أعماله . والتى يفخر بها المسرح المجرى حتى هذا . وقد أخرج فى هذا الطور الأخير من حياته العروض المسرحية التالية :

— ظهور الصيف — للمؤلف تشابورين CSEPURIN — المسرح القومى ١٩٥٦ م

— نادى إطلاق الرصاص — سارتر — مسرح كاتونا يوجاف ١٩٥٦ م

— عُرس الدم — لوركا — المسرح القومى ١٩٥٧ م

— البيض — مارسو MARCAU — المسرح القومى ١٩٥٧ م

— المُسلّى — أوزبورن — مسرح كاتونا يوجاف ١٩٥٨ م

— إمبراطورية الرعب — برخت — المسرح القومى ١٩٥٨ م

— امرأة فى الجزيرة الغربية — سوريا SORIA — مسرح كاتونا يوجاف ١٩٥٩ م

— بودائـــى نـــوج أونـــتال (اســـم عـــلم) — كوش كاروى KOÓS KÁROLY — المســـرح الصـــيفى — ســـجد ١٩٥٩ م

— نفس المسرحية السابقة فى الموسم الشتوى ٥٩ / ١٩٦٠ م — المسرح القومى ١٩٦٠ م

— وفاة بائع جوال — آرثر ميللر — المسرح القومى ١٩٥٩ م

— يوم الحرية الأول — جروتسوكوفسكى KRUCZKOWSKI

(تكملـــة للمخرج الأول لها أوباتى إمرا APÁTHI IMRE الذى توفى وهو يعمل فى إخراج المسرحية — مسرح كاتونا يوجاف ١٩٦٠ م

— بيدرمان ومشعلو الحرائق — ماكس فريش — مسرح كاتونا يوجاف ١٩٦٠ م

— قصة إركوتسك — أوربوزوف — المسرح القومى ١٩٦٠ م

— ساحرات سالم (البوتقة) آرثر ميللر — المسرح القومى ١٩٦١ م

— مدرسة النساء — موليير — مسرح كاتونايوجاف ١٩٦١ م

ـــ أوديبوس ملكاً ـــ سوفوكليس ـــ المسرح القومى ١٩٦٢ م

ـــ إتشونجر وتيندا ـــ ڤيريش مارتى ـــ المسرح القومى ١٩٦٢ م

ـــ غداً نستأنف ـــ دوبوزى DOBOZY ـــ المسرح القومى ١٩٦٢ م

ـــ نفـــس المســـرحية الســـابق يُعيد المخرج إخراجها لمسرح ديڤالو تيلوڤو DIVALO TYLOVO فى براغ فى الموسم التالى ـــ براغ ١٩٦٣ م

ـــ رحلة الليل الطويلة ـــ يوجين أونيل ـــ المسرح القومى ١٩٦٣ م

ـــ يوليوس قيصر ـــ شيكسپير ـــ المسرح القومى ١٩٦٣ م

ـــ الكذب الأبيض ـــ كيلتى KILTY ـــ مسرح كاتونا يوجاف ١٩٦٣ م

ـــ الملك لير ـــ شيكسپير ـــ المسرح القومى ١٩٦٤ م

ـــ الأورستية ـــ اسكيلوس ـــ المسرح القومى ١٩٦٥ م

ـــ إزعق لنفسك ـــ سالامون SALAMON ـــ مسرح كاتونا يوجاف ١٩٦٥ م

ـــ طائر الشباب الجميل ـــ تينيسى ويليامز ـــ مسرح كاتونا يوجاف ١٩٦٥ م

ـــ مارا ـــ صاد ـــ بيتر ڤايس ـــ المسرح القومى ١٩٦٦ م

ـــ السّليون والهونيداك ـــ ڤيريش مارتى ـــ المسرح القومى ١٩٦٦ م

ـــ بعد السقوط ـــ آرثر ميللر ـــ المسرح القومى ١٩٦٧ م

ـــ أمريكا ... أمريكا ـــ كافكا ـــ برود KAFKA- BROD إعداداً

ـــ المسرح القومى ١٩٦٧ م

ـــ موسى ـــ موداتش إمرا ـــ المسرح القومى ١٩٦٧ م

ـــ هادريان السابع ـــ بيتر لوك PETER LUKE ـــ المسرح القومى ١٩٦٩ م

ـــ فصول عن لينين ـــ جوركو لاسلو GYURKÓ LÁSZLÓ

ـــ المسرح القومى ١٩٧٠ م

ـــ إيڤانوڤ ـــ تشيكوڤ ـــ المسرح القومى ١٩٧٠ م

— موت روزنكراتز وجليدنشترن — توم استوبارد — المسرح القومى ١٩٧١ م

— أورى مورى ÚRI MURI — موريتس جيجموند MÓRICZ ZSIGMOND

— المسرح الصيفى جزيرة مارجيت

— آخر أيام تشاك — موداتش إمرا — المسرح القومى ١٩٧٢ م

— جَهَلة — إنجلاند ENGLAND — المسرح القومى ١٩٧٢ م

٢ - منهج الإخراج عند مارتون أندرا

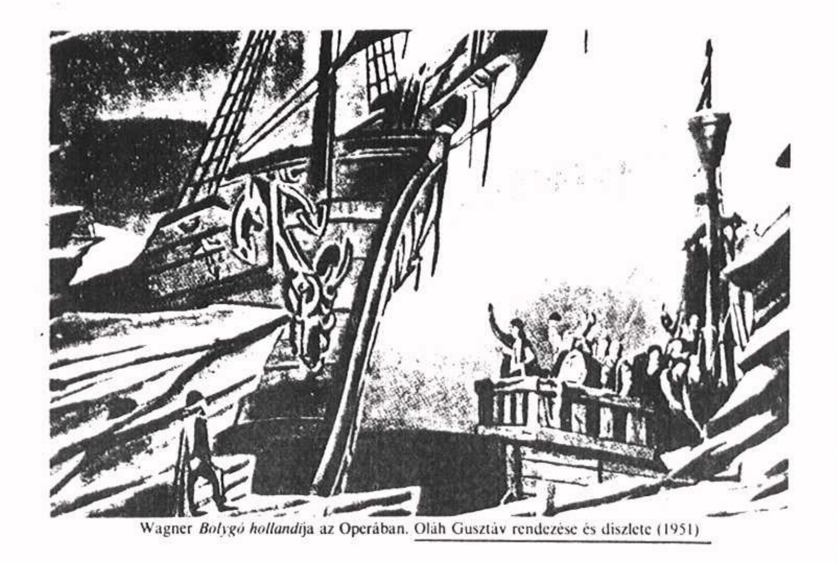
تتضـــح فى أعمالـــه صوفية جوردون كريج ، وبخاصة فى تعاملاته مع الممثلين ، كما تتضح ثقافـــته العريضة والواسعة الممتدة فيما يخلعه ويُغـــذى بـــه الممثلين من فهم فلسفى وتربوى عميق للدرامـــات التى يقوم بإخراجها . تأخذ جلسات التدريب عنده — وبخاصة فى مراحلها الأولى — الوقـــت الكثير والطويل فى نقل فلسفة الإخراج ومضمون الدراما ، ووجهة نظر المخرج . بما يملأ مجلـــدات فـــى نسخـــة إخراج كل مسرحية على حدة . يستعمل كل العناصر الفنية على خشبة المســـرح ، لتؤدى كل واحدة منها دورها الخاص المُبرر لوجودها أمام الجمهور . فأقل عنصر على المسرح يُضيف ثقلاً إلى العرض المسرحى .

أدخـــل مارتون أندرا ما يُعرف بـــ (فنية الصياغة الفكرية) على تيار الإخراج الحديث فى المسرح . وهو من المتأثرين — بعد راينهاردت — بالمخرج الفرنسى جان ڤيلار JEAN VILAR ، فى ضوء التحضير الفنى للمخرج ، تماماً كالممثل قبل بدء جلسة التدريب سواء بسواء .

يبدو الممثل فى مسرح مارتون أندرا عملاقاً فى الدور الذى يقوم به . ولذلك فإنه بالإمكان التعرف على نظام مدرسة ستانسلافسكى فى أعماله ، ولكن بكثير من التطوير ، والطواعية لطبيعة الفنان الممثل ، وطبيعة الدور بلا شك . إنه يدقق فى كل معانى الحوار لا قمة الكلمة المسرحية .. لكن الأهم عنده ، هو الباعث والمحرّك المستتر خلف هذه الكلمة . مدرسته تميل إلى تطبيق علومها المســـرحية على المسرحيات العصرية — وبخاصة فى الطور الأخير من حياته — (الطور الرابع) . يستغل كل المساحات والفراغات على المسرح . مسرحياته تتحرك فيها المناظر أو الديكورات مرة

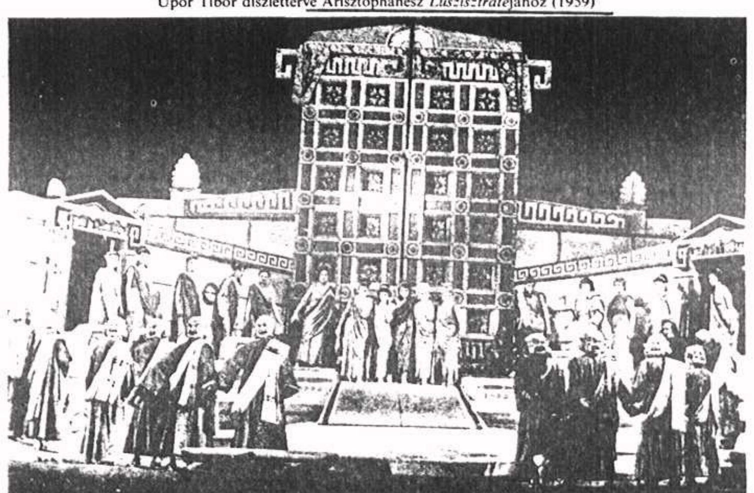
واحـــدة ، يميناً ويساراً وإلى الأعلى وإلى الأسفل فى حركة جمالية ، تحافظ على اسطاطيقية الشكل الفنى فى المسرح أمام أبصار الجماهير .

رحـــم الله أســـتاذى مارتون أندرا ، فقد تعلمت منه معنى التحليل الفلسفى الدقيق لفنيات العرض ، ومن قبله وزن الكلمة الدرامية ـــ معنى وفلسفة ـــ على آذان الجماهير .



Wagner *Bolygó hollandi*ja az Operában. Oláh Gusztáv rendezése és díszlete (1951)

Upor Tibor díszletterve Arisztophanész *Lüszisztraté*jához (1959)



١ ـ أوبرا نجم هولندا ديكور وإخراج أولاه جوستاف

٢ ـ ليسستراتا ديكور تيبور أوبور



VÁRKONYI ZOLTÁN قاركونى زولتان

(١٣ / ٥ / ١٩١٢ ـ ؟ / ؟ / ١٩٧٩ م)

عــبقرية مجرية فذة ، يصعب تحديد الخطوط الفنية والمهن التى ارتادها وأثبت فى كل واحد مــنها أنه كُفء ولا يتكرر . فهو ممثل ، مخرج مسرحى ، شاعر ، مترجم ، مخرج سينمائى ، ومدير مســـرح خاص ، ثم مدير مسرحى حكومى بعد ١٩٤٩ م ، وهو مخطط ومُعلّم ومثقف مسرحى . حاصل على جائزة الدولة (كوشوت) مرتين ، كما حصل على درجة فنان رفيع . أنهى دراسته فى أكاديمية الفنون المسرحية ببودابست عام ١٩٣٤ م . تنبأ له أساتذته بمستقبل لا حدود له . درس علـــى أيـــدى المخـــرجين الكبـــار أودرى أربـــاد ODRY ÁRPÁD (٢٥ / ٩ / ١٨٧٦ ــ ٥ / ٤ / ١٩٣٧ م) ، كـــيش فرانس KISS FERENC (١٥ / ٤ / ١٨٩٢ ــ ؟) ، نوج أدوريان NAGY ADORIAN (٢٤ / ١١ / ١٨٨٨ ــ ١ / ٨ / ١٩٥٦) اكتشف كل من قابلـــة حاسته الفنية الشديدة إلى الأدب والفن . كان من المنتظر أن يكون أديباً . حصُلت إحدى قصصــــه التى كتبها عام ١٩٣٠ م على جائزة الأدب المجرى . كتب فى المجلات الدورية دراسات نقديـــة ومســـــرحية مُبشرة . يُرسل فى بعثة لدراسة الإخراج المسرحى فى فرنسا وانجلترا . ويعود لـــيحفر اسمه فى تاريـــخ المســـرح المجـــرى المعاصـــر . يشتغل أولاً بالتمثيل فى مسرح موداتش MADÁCH THEATRE .

ويمثل الأدوار التالية :

١ ــ دور هنرى الرابع فى مسرحية هنرى الرابع ١٩٤١ م ــ شيكسبير

٢ ــ المدرس فى مسرحية فجوة تأليف دارڤاش يوچاف DARVAS JÓZSEF

٣ ــ زوبوف ZUBOV ، فى مسرحية بوتمكين POTEMKIN .

٤ ــ فرانسوا FRANCOIS ، مسرحية زوجة العالم الآخر

٥ ــ الشاعر هليوس HELIOS ، فى نيرون

٦ ــ دور دومينو DOMINO ، فى دومينو ــ مارسيل آشار MARCEL ACHARD

٧ — دور حارس بُرج تشارلستون ، فى مسرحية علامة النار ١٩٤٢ م

٨ — دور روبرت ROBERT ، فى مسرحية أجمل الليالى

٩ — دور يانوش روزمر ، فى مسرحية روزمارزهولم — إبسن

١٠ — دور توماش TAMÁS ، فى مسرحية موليير مريض بالوهم

١١ — دور موليير ، فى مسرحية ارتجالية فرساى لموليير

١٢ — دور المغامر ، فى مسرحية الدكة الرملية

١٣ — دوز كاروى ، فى مسرحية أنا الأولى وكاروى الثالث .

مــثل فى حياته ما يزيد على ٣٠٠ دوراً مسرحياً فى درامات محلية وعالمية لا مجال لحصرها الآن . فقط أشير إلى أسماء بعض المؤلفين الدراميين لهذه المسرحيات (إدموند روستان ، شيكسبير ، موداتش إمرا ، سوفوكليس ، كارلو جولدونى CARLO GOLDOIN ، ميسكات كـالــمان MISZKÁTH KÁLMAN ، فــريدريك شيللر ، موليير ، فكتوريان ساردو VICTORIEN SARDOU ، ألــبرخت جــوزيف ALBRECHT JOSEPH ، جرهارت هاوبتمان ، كاتونا يوجــاف KATONA JÓZSEF ، موريتس جيجموند MÓRICZ ZSIGMOND ، جوته ، كالدرون ، سيجليجاتى أدا SZIGLIGETI EDE ، إبسن ، بــوربرج اسڤــد BORBERG SVEND ، مارسيل أشار ، سومرست موم ، جان أنوى ، لويجى بيرانديللو ، جان چيرودو ، أجاثا كريســتى AGATHA CHRISTIE ، دستويفســكى ، جــون جولزوورثى ، چارسون كانين GARSON KANIN ، كونستانتين ترانيــوڤ K. A. TRENYOV ، مــاكس فــريش ، بن جونسون ، سارتر ، برناردشو ، دورينمات ، تشيكوڤ ، إدوارد ألبى) .

- **أهم إخراجاته على المسرح**

— ثم غاب القمر جون شتاينبك JOHN STEINBECK ١٩٤٥

— مسرح مولنار فرانس MOLNÁR FERENC ١٩٤٥

— رحلة بلا أمتعة (سفر بلا متاع) LE VOYAGEUR SANS BAGAGE

— ترويض النمرة شيكسبير ١٩٤٦ م

ــ لا حرب فى طروادة   چان چيرودو   ١٩٤٦ م
ــ موتى بلا قبور   سارتر   ١٩٤٧ م
ــ عشرة سود صغار TEN LITTLE NIGGERS أجاثا كريستى ١٩٤٦ م
ــ الجريمة والعقاب   دستويفسكى   ١٩٤٧ م
ــ توافه فى كباتر   جارسون كانين GARSON KANIN ١٩٤٨ م
ــ ظل غريب   قسطنطين سيمونوف   ١٩٤٩ م
ــ عمال المناجم   ميهائيل دافيدوجلو MIHAIL DAVIDOGLU ١٩٥٠ م
ــ يوم الغضب   شاندور كالمان SÁNDOR KÁLMAN ١٩٥٠ م
ــ صوت أمريكا   بوريس لافرينيوف BORISZ LAVRENYOV ١٩٥٠ م
ــ الحرب السرية   فلاجيمير ميهايلوف ــ ليو ساموبولوف
VLAGYIMIR MIHAJLOV - LEV SZAMOJLOV   ١٩٥١ م
ــ طلاب السنة الثالثة   بوروزينا ــ دافيدسون
A. BOROZINA - A . DAVIDSZON   ١٩٥١ م
ــ أَسْرُ راكوتزى فرانس الثانى ــ سيجليجاتى أدا
SZIGLIGETI EDE   ١٩٥١ م
ــ اعـــتراف الكـــولـــونيـــل فوستر LE COLONEL FOSTER PLAIDERA COUPABLE
تأليف روجر فيلاّند ROGER VILLAND   ١٩٥٢ م
ــ مريض بالوهم ــ موليير (بالاشتراك مع مايور توماش)   ١٩٥٤ م
ــ السكرتيرة ــ ڤيسى أندرا VÉSZI ENDRE   ١٩٥٥ م
ــ المساء   ــ بوريس جورباتوف BORISZ GORBATOV   ١٩٥٧ م
ــ تغيير الحراسة ــ نوچ إيجناتس NAGY IGNÁC   ١٩٥٧ م

— صيف الطفل السابع عشر — راى لولر RAY LAWLER ١٩٥٨ م

— أين الجذور ؟ جيمس جو — دوسوّ — أرنو ١٩٥٩ م
JAMES GOW- D'USSEAU - ARNAUD
امتحان أكاديمية الفنون

— السماء المهّبة بالدخان — دارفاش يوجاف DARVAS ١٩٥٩ م

— كانديدا — برناردشو ١٩٥٩ م

— الميجور بربارا — برناردشو ١٩٦٠ م

— الأخوان البويائيان — نيمت لاسلو NÉMET LÁSZLÓ ١٩٦١ م

— العبرة بالخواتيم — شيكسبير ١٩٦١ م

— المفتش العام — جوجول ١٩٦١ م امتحان أكاديمية الفنون .

— بطل العالم الغربي — چون ملنجتون سنج
JOHN MILLINGTON SYNGE ١٩٦١ م

— مقابلة خاصة بجاك روبير — دوڤڤييه — جوليان — هنرى جينسون
JACQUES ROBERT – DUVIVIER – JULIEN – HENRI JEANSON
عام ١٩٦٢ م

— روميو وجولييت — شيكسبير ١٩٦٣ م

— صديقى هارڤ — مارى تشيس MARY CHASE ١٩٦٣ م

— الكترا الأمريكية (الحداد يليق بالكترا) — يوچين أونيل ١٩٦٣ م

— عاصفة ثلجية — ليونوڤ ليونيد LEONOV LEONID ١٩٦٤ م

— حديقة الحيوان أو قاتل الصديق — ڤركورس VERCORS ١٩٦٤ م

— دانيال المسكين — روبرت توماس ROBERT THOMAS ١٩٦٥ م

— قُبعة البلاط — تشيكى جرجاى CSIKY GERGELY ١٩٦٥ م

ـــ ثمن الوقت ـــ تشوركا اشتفان CSURKA ISTVÁN ١٩٦٥ م

ـــ ساحرات سالم (البوتقة) ـــ آرثر ميللر ـــ امتحان أكاديمية الفنون ١٩٦٦ م

ـــ الحارس ـــ مولنار فرانس MOLÁNR FERENC ١٩٦٦ م

ـــ يا للحب ـــ موراى سيزجال MURRAY SCHISGAL ١٩٦٦ م

ـــ سيدة من المكسيك ـــ جورج فيدو GEORGES FEYDEAU ١٩٦٦ م

ـــ الصيف ـــ رومان واينجارتن ROMAIN WEINGARTEN ١٩٦٧ م

ـــ اعترافاتُ قاتلة ـــ بيكافى اشتفان BEKEFFI ISTVÁN ١٩٦٧ م

ـــ زوج غريب ـــ نيل سيمون NEIL SIMON ١٩٦٧ م

ـــ إليزابيث الإنجليزية ـــ فرديناند بروكنر FERDINAND BRUCKNER ١٩٦٧ م

ـــ البنّاء سولنس ـــ إبسن ١٩٦٩ م

ـــ ســـــت شخصـــيات تبحث عن مؤلف ـــ لويجى بيرانديللو . امتحان أكاديمية الفنون ١٩٧٠ م

ـــ غلطة مطبعية ـــ ساكونى كاروى SZAKONYI KÁROLY ١٩٧٠م

ـــ هنرى الرابع ـــ لويجى بيرانديللو ١٩٧٠ م

ـــ أنقياء ـــ إييش جولا ILLYÉSGYULA ١٩٧٠ م

ـــ الشبح الظريف ـــ نويل كوارد NOEL COWARD ١٩٧١ م

ـــ زيارة ـــ باشكاندى جيزا PÁSKÁNDI GÉZA ١٩٧١ م

ـــ التحقيق مع الموتى ـــ إركينى اشتفان ـــ نمش كيرتى إشتفان
ÖRKÉNY ISTVÁN - NEMESKÜRTY ISTVÁN ١٩٧٣ م

ـــ علاقة دم ـــ إركينى اشتفان ÖRKÉNY ISTVÁN ١٩٧٤ م

ـــ بيت برناردا ألبا ـــ لوركا ١٩٧٦ م

ـــ الصيف ـــ رومان وينجارتن ١٩٧٨ م

١ - منهج الاخراج المسرحى

يحتار المرء فى الحكم على صاحب المنهج فاركونى زولتان .

هل هو فنان ؟

أم هو صانع للفن ؟

مـن الصـعب الفصـل بين الاثنين . فهو فنان مبدع وخالق . وهو صانع فنانين درّس لهم السـنوات تلـو السنوات ، كأستاذ للتمثيل العملى فى أكاديمية الفنون المسرحية ببودابست . لم يسـعدنى الحـظ أن أحضر محاضراته ، إذ كنت أدرس هناك فى قسم الإخراج المسرحى . لكننى ساعدته فى إخراج مسرحيتين فى المسرح القومى المجرى ببودابست . والذى كان فيه واحد من أبرز المخـرجين . إن ثقافته العالية حقاً هى النسيج الأساسى الثابت فى الحالتين . حالة الفنان ، و حالة مُبدع الفن .

١ - إنـه فـى مـنهجه ــ وهو ما يلاحظ فى كل العروض التى قام باخراجها ــ يعمل حساباً كبيراً للجماهير . إنه يُعدّل كثيراً فى النُصوص أثناء التدريبات . يُعمل فيها بقلمه استناداً إلى حسه الأدبـية والشعرية فى القصة وقرض الشعر . وهو لذلك يتمتع بحساسية شديدة إلى درجة عالـية لوقـع وإيقاع الكلمة الدرامية على خشبة المسرح . وأظنه لذلك يُجرى تعديلاته الكـثيرة على النصوص وبخاصة أثناء التدريبات حين يبدأ الممثلون فى التفاعل مع الأدوار ومـع الحوار . والانفعالات والحركة . هـذا الاتحـاد أو المجمـوعة المؤتلفة من العناصر COMBINATION تضيف كثيراً إلى الممثلين ، وإلى الشخصيات المسرحية التى يقومون بتمثيلها ، وإلى الدراما نفسها بطبيعة الحال .

٢ - التفصيص التحليلى الدقيق لبواطن المشاهد

يـلجأ فـاركونى زولتان إلى التحليل الدقيق لمشهد تلو مشهد . وهو يُسخّر كل إمكانات الممثل والطاقات المجاورة له من آدميين وتقنية وآلات لتخضع لمواصفات المشهد وتأثيراته المطلوبة فالممثل عنده هو كل شئ . وهو الحامل للرسالة الدرامية التى ضمّنها الدرامى درامته . وهو الوحيد

Várkonyi Zoltán rendezése (*Romeo és Júlia*)



١ - روميو وجولييت　　إخراج فاركوني زولتان　　شيكسبير



Kazimir Károly rendezése a Körszínházban (Szophoklész: *Antigoné*)

٢ - أنتيجونا　　إخراج كازيمير كاروى　　سوفوكليس



القـــادر ـــ فى مواجهـــة الجماهير ـــ على إبلاغ وتوصيل الرسالة بالأمانة الفنية السليمة . فأعظم الدرامـــات ماذا تفيد إذا لم تصعد على المسرح ليتحول حواره انتقالاً من الممثل على الخشبة ، إلى المـــتفرج فى الصالة . ثم يعود بنتيجة التأثير التى يترك النصيب الأكبر والوفير منها فى قلب وعقل المشاهد .

٣ ـ تطويع التقنية للعرض المسرحى

عبر مقترحات فنية ، وفى أسلوب يتحد مع الدرامات الـــتى يُخرجهـــا اتحـــاداً عضويـــاً ORGANIC وليس ظاهرياً أو سطحياً ، يصل المخرج فاركونى زولتان إلى تحقيق عرض عصرى ، تشـــترك فى صُنعه الآليات المتقدمة فى المسرح ، لتدفع فنيات الممثل إلى الأمام دفعات قوية وذات تأثير . وهو باستعماله مثل هذه التقنيات يهتم اهتماماً شديداً بتأثيرات الإضـــاءة المســـرحية فـــى عروضـــه . فهى تظهر فى عدة أحوال أو لغات إن جاز لى التعبير . مرة هى إضاءة ناعمة ملساء ، ومرة ثانية تكون رقيقة الجانب ، وثالثة فهى واقعية بكل متعددات مظاهرها ، ومرة رابعة تعبيرية فى حـــذر لتحاسب على الإطار التعبيرى وبلا إنزلاق إلى آفاق مذاهب فنية اخرى . وهو لا يستعمل الإضـــاءة لإنارة الممثل أو الديكورات فقط ، لكنه يستعملها استعمالاً منظماً وشريفاً لإضاءة كل خشـــبة المســـرح وجنباته ، ليظهر المشهد المسرحى واضحاً سليماً مرئياً فى كل لحظاته أمام أبصار الجماهير . التى جاءت (لترى) ما على المسرح .

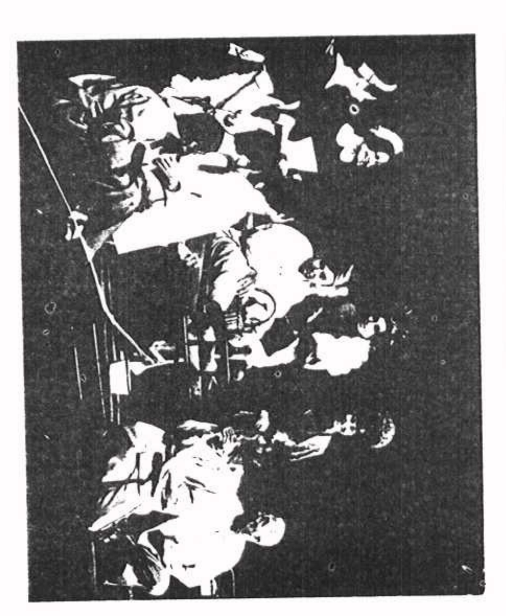
٤ ـ اختيار المسرحيات

كـــثيراً مـــا يخطئ المخرجون فى حساباتهم عند اختيار المسرحية التى يقع عليها اختيارهم . يحدث ذلك فى كل مسارح العالم ، ومع كل المخرجين . إلا أننا لا نجد هذه الظاهرة عند فاركونى زولتان . لعل السبب فى ذلك خلفيته الأدبية التى نمت مع نموه الطبيعى مُذكان فى المهد صبياً . هذا الإنـــتقاء أو الإصـــطفاء لمسرحياته ، يرتكز عنده على حس داخلى ، أو حاسة سادسة كما جرى العرف على القول . وهذه الخاصية تحمل فى طياتها الإحساس بمشاعر الجماهير ، وتفهّم أذواقها ، ووضع اليد على مطالبها أو حاجاتها المعنوية والوجدانية من الدراما التى تشاهدها .









KAZIMIR KÁROLY كازمير كاروى

(١٩ / ٤ / ١٩٢٨ ـ ؟ / ٧ / ١٩٩٩ م)

مخـــرج مســـــرحى مجرى . حاصل على جائزة الدولة (كوشوت) وعلى لقب فنان رفيع . حصل على دبلوم أكاديمية الفنون المسرحية ببودابست عام ١٩٥٣ م .

اشـــتغل بالإخـــراج فى المســـــرح القومـــى بالعاصمة (المجر) . والمسرح القومى فى مدينة ميشـــكولس MISKOL ، ومســـــرح الشـــاعر المجـــرى بتوفى PETÖFI والمسرح الكوميدى بـبودابـســـت . يُعـــيّن عام ١٩٦١ مديراً فنياً لمسرح تاليا THÁLIA THEATRE ، إلى جانب عملـــه كمخـــرج أول بنفس المسرح . منذ عام ١٩٦٣ م يشغل منصب سكرتير عام نقابة المهن التمثيلية بالمجر .

يبدأ من عام ١٩٥٨ م فى تأسيس مسرح صيفى يعمل فى شهرى الصيف فقط ما بين يونيو وأغسطس من كل عام . وهو مسرح دائرى فى الهواء الطلق ، يُعرف باسم المسرح الدائرى KÖR SZINHÁZ أو مسرح الدائرة .

أهم أعماله فى المسرح :

ـــ مسرحية العاصفة GROZA ـــ أستروفسكى

ـــ مسرحية أنتيجونا ـــ سوفوكليس

ـــ مسرحية التراجيديا المتفائلة ـــ فيشنيافسكى

ـــ مسرحية الأرستقراطيون ARISZTOKRATI ـــ بوجوجين [1]

ـــ مسرحية أوقفوا صعود أرتورى أوى ـــ برخت

ـــ الشيطان والإله الطيب ـــ سارتر

ـــ مسرحية فى انتظار جودو ـــ بيكيت

ـــ مسرحية المحاكمة أو القضية ـــ كافكا

ـ مسرحية أندورا ـ ماكس فريش

ـ مسرحية الحاكم ـ هوشوت

١ - بورتريه عن كازيمير كاروي

يُعـــرف فى بـــلاده باسم المخرج الكاتب الجوّال . وهو كاتب نظريات مسرحية ، فله عدة كتــب صـــدرت منذ منتصف سبعينيات القرن ، وكلها فى الأدب المسرحى والتجارب الفنية فى المســـرح . وهو من المسرحيين المخرجين المهتمين بالدراسات الفنية التى يكتبها بين الفينة والفينة فى الصحف اليومية ، ومجلة المسرح التخصّصية ، وفى بعض النشرات والدوريات التى تصدر دورياً فى المجر بإشراف معهد العلوم المسرحية .. وهو معهد متخصص فى الأبحاث المسرحية والترجمات الفنية فقط .

وهو جوال منذ أنشأ المسرح الدائرى فى المجر فى عام ١٩٥٨ ، إذ يُصر كل عام على تقديم مسرحية من بلد خارجى ، كما سنرى عند تناول هذا المسرح تفصيلاً .

مـــنذ ســـنوات وهو يشغل منصب عميد أكاديمية الفنون المسرحية والسينمائية بالمجر . إلى جانب عمله كأستاذ للإخراج فى قسم الإخراج المسرحى . ولا يزال يدير مسرح تاليا **THÁLIA** حتى وفاته . وجهوده فى هذا المسرح معروفة على المستوى المحلى والعالمى . فمنذ عدة سنوات أنشأ المســـرح الصغير **KAMARA** ليتبع مسرح تاليا الكبير ، ولينفرد هذا المسرح الصغير بريبرتوار مستقل طوال الموسم المسرحى للعام .

اســـتفاد كازيمير كاروى من عدة منابع ومصادر فى المسرح . أولاً : بعثته لدراسة الإخراج المســـرحى فى الاتحاد السوفيتى . وثانياً : زياراته الدائمة ، والتى لا تنقطع عاماً بعد عام لمشاهدته عـــروض كـــل من المسرح الفرنسى والمسرح الانجليزى بصفة خاصة . إلى جانب زياراته للنمسا وألمانيا وإيطاليا .

فى كتابه المعنون (الأدب العالمى فى المسرح الدائرى)

VILÁGIRODALOM A KÖRSZINHÁZBAN [٢]

الذى صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٥٧ م ، يذكر فى مقدمة الكتاب .. " الكتابة الفنية أمـــر صعب . عمل ذهنى خاص . ليس فيه متعة أو راحة . فيها أُبرر كل ما فعلته على المسرح من فكر فى الإخراج . لقد أُضطررت إلى الكتابة من أجل هذا الهدف النبيل . لا أكتب لمتعة الكتابة ، وإنما أكتب ليفهم الآخرون . إن العمل المسرحى لا يبقى للأسف . ليس له صفة الكتابة الدرامية الباقية والثابتة . يمر الزمن . فيُنسى كل شئ كان فى المسرح . لذلك آثرت الكتابة ليبقى شئ على الورق . يسجل لماذا عشت حياتى " .

كازيمير كاروى [٣]

٢ ـ لماذا الكتابة عن المسرح ؟

يقـــترح كاروى أن تقوم المسارح نفسها بكتابة الكتب التى تسجل فيها نشاطها المسرحى ، وخطوات إخراج المسرحيات ، وتسجيل الأدوار والممثلين والمخرجين والدارامات فى كل موسم . أو على الأقل تكليف دراميين أو مؤرخين لهذا العمل الوثائقى . ويعترف بأن الذى دفعه إلى الكتابة عـــن مراحل أعماله المسرحية ، هو أن الجماهير تتحدث كثيراً عن المسرح والمسارح والدرامات . وهـــى بذلك ســـوف تُقبل علـــى شراء أى كتاب مسرحى ، لتستزيد ـــ قراءة ـــ من الثقافة المسرحية . كما أن الناس عادة ما يتحدثون بدلاً من المسرح . (وهو يقصد فلاسفة الفن الحديثين وسوفســـطانيه) وهذه الأحاديث عادة ما تخالف الواقع المسرحى . فهى إما مضللة إثر إشاعات مقصـــودة أو غـــير مقصُـــودة ، بنية حسنة أو بسوء نية . والفصل فى هذه القضية هو أن يتناول المخرجون أعمالهم بالفكر الإنسانى الدقيق ، واعترافاً طبيعياً ومقبولاً بحركة النقد المسرحى الواعى . إذ يـــبدو أن بجانب كل حركة نقدية للمسرح فى أى مكان ، تعيش ، بل وتزدهر حركة انتقادية بعيدة عن المسرح والدراما والأدب والنقد والفلسفة وعلم الجمال . وهى تتمثل فى طحالب تنمو وتعيش على أوراق الصحافة اليومية ، التى لابد أن تمتلئ كل ليلة لتصدر كاملة فى الصباح الباكر . ومن بين هذه الأوراق ، كلمات النقد المسطحة .

إن إيصـــال الفنون إلى الجماهير يجب أن يكون عن طريق ناعم ورقيق . إذ ليس من اللياقة إشـــعار الجماهير بمهمات المسرح التعليمية أو الثقافية أو التربوية . وإلا فقدت الجماهير ثقتها فى المسرح واعتبرته مؤسسة مُتعالية عليها . إن إدّعاء الذكاء أو الإفراط فى التمسك به يقتل الفن . إن

التعالى مثل صفارة الإنذار فى وقت الحرب ، سرعان ما تعرف الجماهير كل شئ عنه .. ثم ، تخاف منه إلى الأبد .

٢ ـ تجارب المسرح الدائرى

ـ تجربة أنتيجونا سوفوكليس

كـــان الاهـــتمام فى بـــدء الـــتجربة هو ضبط اللغة اليونانية القديمة نطقاً ، وبخاصة أسماء الشخصيات الدرامية التى تنادى بعضها البعض بنطق الإسم أو ذكره . " فمثلاً لفظة (أنتيجونا) كيف ننطقه فى التجربة ؟ " هل يُنطق كما هـــو شائـــع فـــى المسارح ؟ أم يعود الممثلون إلى نُقطه (أنتيجونى) بحسب وحدة الطول فى النظام المترى ؟ وكان اللجوء إلى رجال الفيلولوجيا هو الحل الأمثل فى مثل هذه القضايا الشائكة فى التعامل مع العالميات .

ثم كانت قضية (الكورس) . فى العروض الإغريقية التى سبقت تجربة المسرح الدائرى ، لم تتقـــبل الجمـــاهير المجرية شكل الكورس فى الدرامات الإغريقية . وكان على المسرح أن يُفكر فى كيفية خروجه جذّاباً ومثيراً ، لأهميته المعروفة فى الآداب اليونانية القديمة . كيف له أن يكون حياً متوهجاً ؟ تتغير أعداد الكورس على الدوام تبعاً لوجهات نظر المخرجين .

والمسرح القديم كما نعرف غير المسرح المعاصر . فاليوم نادراً من يريد الذهاب إلى المسرح . كان اختيار شكل (الأوراتوريو) **ORATORY** هو الشكل المناسب للمسرح الدائرى .

من الطبيعى وسط مسرح من هذا النوع أن تنشأ مشكلات عويصة خاصة بالمناظر المسرحية ومكانها على الخشبة . ومشكلات خاصة أخرى بحركة الممثلين الذين لم يتعودوا مثل هذا النوع من مسرح الدائرة .

قـــدم المسرح الدائرى درامات غير عادية للجماهير ، فحاول نقل أغلب الاتجاهات العالمية غير المعروفة كثيراً فى القارة الأوروبية . فاختار ريبرتواره على الوجه التالى :

١ ــ إفجنيا فى أوليس ــ يوريبيديس

IPHIGENEIA HÉ EN AULIDI .

٢ ــ ليسستراتا ــ أرسطوفانيس

LÜSZISZTRATÉ .





٣ ــ السيد ــ بيير كورنى

LE CID

٤ ــ ريتشارد الثانى ــ شيكسبير

THE TRAGEDY OF KING RICHARD THE SECOND

٥ ــ قاضى زالما ــ كالدورن دى لا باركا

EL ALCALDE DE ZALAMEA

٦ ــ النمر والضبع ــ بتوفى شاندور

TIGRIS ÉS HIÉNA

٧ ــ الجنة المفقودة أو الفردوس المفقود ــ جون ملتون

A PARADISE LOST

٨ ــ الكوميديا الآلهية ــ دانتى ألجييرى

DIVINA COMMEDIA

٩ ــ كلاڤالا ــ من المسرح الفنلندى

KALEVALA

١٠ ــ تشوشنجورا ــ من المسرح اليابانى (الكابوكى)

CSÚSINGURÁ

١١ ــ قراقوز ــ من المسرح التركى

KARAGÖZ

١٢ ــ ألف ليلة وليلة ــ من المسرح العربى

EZEREGYÉJSZKA

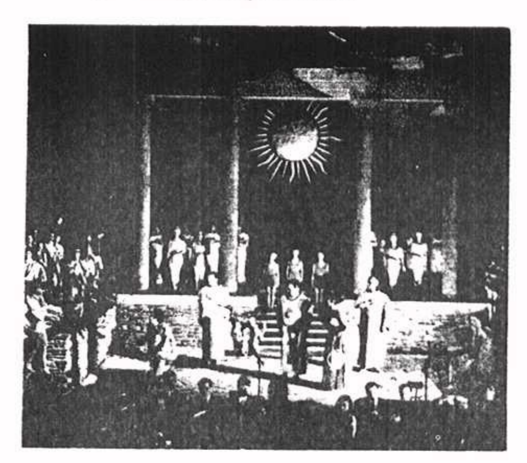
١٣ ــ رامايانا ــ من المسرح الهندى

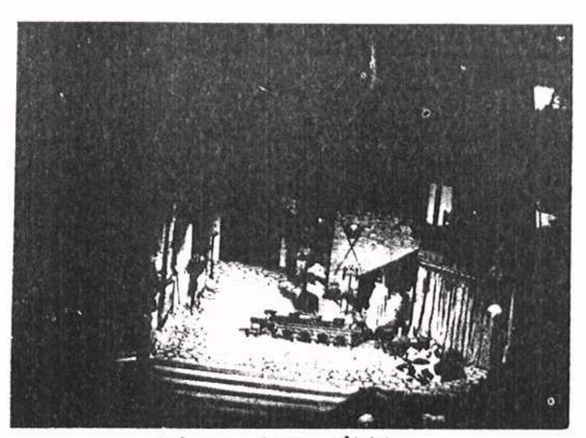
RAMAJANA

إن كــازمير كاروى بجهوده العلمية والفنية ، يُعتبر من أقرب المخرجين إلى حالة التجريب العصـــرى . لكنه يتخذ طريقاً رائداً فى خطه التجريبى . يستلهمه من التربة الاجتماعية والعلاقات الفنية التى يسافر إليها ، يشاهدها .. يختزلها ، يهضمها ، ثم يعرضها فى النهاية عرضاً أوروبياً صيفياً فى مسرحه الدائرى فى القارة الأوروبية ، ودون أن يفقد العرض خصائص بلاده ، أو أسطورته ، أو أحداثــه . أو الصـــورة العامـــة الفنية المكمنة لإطاريه الداخلى والخارجى . شئ قريب مما يفعله الانجليزى بيتر بروك .



بإخراج كازيمير كاروى
كلاڤالا ــ من المسرح الفنلندى





راماياتا ــ من المسرح الهندى



ANATOLIJ VASZILJEVICS EFROSZ أناتولى إفروس

(من مواليد ٣ / ٦ / ١٩٢٥ م)

مخرج مسرحى سوڤيتى . أنهى دراسته فى أكاديمية الفنون المسرحية بموسكو عام ١٩٥٠ م . تلميذ ماريا كنيبّل وستانسلاڤسكى . عمل فى مدينة ريازانى RJAZANY . أخرج أول عمل مسرحى له إحدى درامات روزوف [1] ROZOV بمسرح الأطفال المركزى . بعدها انتقل إلى مسرح لانكوم LENKOM مخرجاً أول لعدة سنوات قليلة . ثم عُيّن مخرجاً أول للمسرح الدرامى فى موسكو .

من تلاميذ ستانسلاڤسكى المخلصين الذين يتبعون منهجه بدقة وتحقيق . يضع إفروس الممثل فى مسرحه فى نقطة الارتكاز . يستعمل الارتجال فى أثناء تدريباته الفنية . يتعامل مع الدرامات التى تنبض بالبُعد الأخلاقى فى مضامينها الدرامية . تضطره الفترات التاريخية فى تاريخ المسرح أن يجعل من أبطاله شخصيات رومانتيكية . يتمتع بقدرته على التحليل للدراما ويمتاز ببراعته فى هذا التحليل المشوب بالمنطقية .

تثير أعماله فى الإخراج مناقشات عديدة . استطاع إكساب مسرحه صفة الشعبية الجماهيرية ، بفضل خطة الريبرتوار التى يعتمدها سنوياً لهذا المسرح . يستعمل الصورة التركيبية فى عناصر الإخراج ، ويؤكد عناصر الرمزية كذلك .يُضيف من قُوى التوتر والشدّ TENSE الكثير من المشاهد . حتى تحتل هذه القُوى مكان حيّز الشاعرية فى المسرحية ، ويصل بذلك إلى تحقيق عالم عُصابى NEUROTIC ينم عن التفسخ والتدهور DECADENCE . تعرض للكثير من النقد لأساليبه الجريئة فى المسرح السوڤيتى المعاصر . فى السنوات الأخيرة تحمل مسئولية المخرج الأول لمسرح برونّايا الدرامى BRONNAJA .

أهم أعماله الإخراجية ، تتجلى فى أعمال الدراميين بولجاكوف ، موليير ، تشيكوف . أخرج للأخير درامتى (طائر البحر ، الشقيقات الثلاث) .

له كتاب نظرى فى المسرح بعنوان (كيف يعمل المخرج فى العرض ؟)

RABOTA REZSISSZJORA SZPEKTAKLEM

* * *

فى العدد الرابع من عام ١٩٦٥ م تُصدر مجلة (المسرح — TYEATR) بالاتحاد السوفيتى دراســة لــلمخرج أناتولى إفروس تتضمن اعترافات له عن آماله حول مسرح المستقبل فى الاتحاد السوفيتى . وهى الدراسة التى نتعرض لها فى هذا المكان .

يرنو إفروس إلى مسرح يتّسم بخاصيتين رئيسيتين فى عناصره . الخاصية الأولى : هى الحاجة إلى مسرح يمتلــئ بالإشـــراق ، مُفعم بالحيـــوية ، قـــوى شديد نشط ، يحيا حياة غنية بالخبرات والتجارب . مسرح مشحون بتيار كهربائى يُثير الاهتمام الزائد ، ويكون موضع نقاش الجماهير . مسرح جيد بِكر .

الخاصـــية الثانـــية : هـــى التطلع إلى مسرح يختلف كل الاختلاف عن تقليديات المسرح السوفيتى المعاصر .

هذا المسرح المرتقب يحتاج إلى أحكام جمالية أخرى للحكم عليه أو على دراماته ، تختلف فى الكثير عن الأحكام اليومية العادية . بمعنى ، تقرأ مسرحية لكاتب درامى . تنبهر لأحداث الفصل الأول ، وشخصياته ، وتطور الدراما فى الفصل الألول . ثم تصل إلى الفصل الثانى لتجد كل هذه الانطـــباعات الرائعة قد اختفت فجأة ، ولم يبق شئ من التأثير الكبير الأول . لماذا ؟ لأن الأفكار الـــتابعة فى البـــناء الدرامى قد قضت على الدراماتوجيا بحسابات درامية خاطئة . فحوّلت طريق الدراما إلى لا شئ .

إن العبرة ليست فى البداية الجيدة ، بقدر ما هى فى كيفية مراقبة وملاحظة سير هذه البداية ، وتطورها فى طريق بناء الدراما وتصميمها وتتابعاتها . ولأن القيمة الكبرى تكمن فى وحدة الشكل والموضوع ، فإن الدراما والممثلين والمخرج وعناصر الديكور والمهمات ، وكل العناصر المشتركة فى تقـــديم وتجسيد العرض المسرحى ، يجب أن تختفى ساعة التمثيل — رغم وجودها نبضاً وحيوية — لتـــبقى الحادثة المسرحية والممثل ، وكفى . إن ظهور هذه العناصر ، مثل تدخّل مخرج السينما فى

إدارة الكاميرا وتحويل اللقطة فيها من مكان إلى مكان بفعل عمل المخرج . إن هذا التدخل يُفسد الفـــن فى كثير من جهوده وحريته وتأثيره . فتحرّك الكاميرا ، أو الإحساس بهذا التحرّك الحر — دون وسيط أو مُحرّك — أجدى بكثير فى عمليه التأثير . وهكذا المسرح أيضاً .

فى هـــذا تبدو مهمة المسرح الصعبة ، فى البحث عن الفكر فيه ، وعن المنطق وعن الصورة على خشبته فى النهاية . ولتكون كل هذه الوحدات بسيطة فى ظهورها — وهى ليست بسيطة فى الواقـــع — وليصل المخرج إلى العميق من الرؤى وإلى الثابت فى الجوهر والأخلاقيات . ومع كل ذلك ، فالمسرح يبدو طبيعياً حياً وحيوياً ، تماماً كما عند شيكسپير وتشيكوف .

قضـــى ستانسلاڤسكى عمره فى إعداد الممثل المسرحى ، حتى يصل الممثل — بفن التمثيل الحقيقى — إلى أبعد الأغوار وأعمقها فى الشخصية المسرحية . وهو ما يظهر فى كل إخراج وتمثيل حديـــثين عميقين . ومع ذلك ، فإننا نجد كثيراً من العروض المسرحية مُقيّدة بالقيود والأغلال . إذ ضـــعفُت أو تكـــاد تتلاشـــى عـــلامات الحريـــة للممثلين ، والتى تعطيهم قوة الدفع التى منحها ستانسلاڤسكى لمهنة فن التمثيل .

يخرج الممثل على الحياة بالأمل المفعم . تنقضى سنتان لا أكثر ، وينطفئ كل شئ . فى مسرح الفن بموسكو لا تكاد تُفرّق بين القدامى والشباب . لقد دخل الشبان فى مسلك القدامى ، وتركوا التعاليم والقواعد . والغريب أن مسرح الفن نفسه هو الذى أرسى قواعد المهنة ، وكان مختبر الممثل عند ستانسلاڤسكى !! إذ منه خرج فن التمثيل مسلحاً بالعلوم المسرحية ، التى لم تكن قد وُجدت قبلاً فى طول وعرض الاتحاد السوڤيتى أو الروسيا من قبل . فلماذا إذن وُلد مسرح الفن ؟

لقـــد وُلـــد ليحفظ تعاليم ستانسلاڤسكى حية ناضرة . يُقدمها للطلاب فى الأكاديميات ، ولمـــزاولى المهنة بعد تخرجهم وأثناء عملهم الإحتراف والتطبيقى . حتى يتيح لهؤلاء وهؤلاء التطور والإنطـــلاق إلـــى آفـــاق متسقـــة تُتيح لهم فرصة توسيع مداركهم لأدوار أخرى كثيرة ومتنوعة ومـــتجددة . فى هذا المسرح العتيق ولدت (نظرية الدراسة والطريقة ETUDE METHOD) ومـــنهج عمـــل الممثلين والمخرج ، الذى يُعدهم لأدوارهم فى عملية مُقننة ، وفى طبيعية ، وحذق انفعال ، وحيوية حدث مسيطر ، يبنى ويصمم فن التمثيل .

وكان لابد ـــ بعد انتشار الطريقة ـــ أن تظهر الحقيقة فى فن التمثيل . وأن تفصل الطريقة بين ممثلين مقلدين كالببغاوات ، والصدق وقوة التأثير ، والنجاح المؤكد فى النهاية .

لقد تغيّر المسرح اليوم . وتسطّحت قواعد فن الممثل . فمهنة التمثيل ـــ الصعبة السهلة كما يقول ستانسلافسكى ـــ لم تعد أكثر من إطار للشخصية المسرحية خاو من اللب والمقصد . ثم يمتلئ هـــذا الإطار بالحوار المسرحى ، وباسم الشخصية المسرحية كذباً وزيفاً ، بل وعلى حسابها أيضاً . لننظر الممثل الذى يعطى فى أدواره كل جسمه ودمه وأعصابه وحواسه . لهذا ، لابد من التغيير ـــ أناتولى إفروس .

LEONYID VIVJEN ليونيد ڤيڤيان

(١٨٨٧ـ١٩٦٧م)

ممثل ومخرج مسرحي سوفيتي . ومُربٍّ ثقافي ومسرحي . بدأ حياته في المسرح عام ١٩١١ م ومثل كثيرا من الأدوار المسرحية . أهم أدواره هلستاكوف HLESZTAKOV في (المفتش العام ــ جوجــول) ، بــيوتر PJOTR في (الــبرجوازيون الصــغار ــ جوركــي) ، بروتاسوڤ PROTASZOV في مسرحية (أبناء الشعب) ، دور هجنــز HIGGINS في (بيجماليون ــ چورج برناردشو) .

التحق بمسرح ألكساندرينسكي ALEKSZANDRINSZKIJ الــذى مثّــل فيه أعظم أدواره المشار إليها . وفي عام ١٩٣٧ م يُعيّن مخرجاً أول لمسرح بوشكين PUSKIN في لينتجراد . حيث عمل فيه لمدة ثلاثين عاماً . وترتبط كثير من الكلاسيكيات باسمه . درّس التمثيل والإخراج منذ عام ١٩١٨ م في بيترڤار PÉTERVÁR ثم في المدرسة العليا لفنون المسرح في لينتجراد .

قامــت مــناظرة حادة بين المخرجيْن أخلبكوڤ وتوڤستونوجوڤ في منتصف ستينيات القرن الماضي ، عن مدى علاقة المخرج بالنص المسرحي الذي يتصدى لإخراجه .

ــ هل ينصاع المخرج إلى النص انصياعاً تاماً ؟

ــ هل يسمح لنفسه بتضمين الدراما مودرنيات العصر ؟

ــ وإذا فعل .. فإلى أي مدىً يسير وراء المودرنية ؟

ــ هل يُهمل الجديد في التفسير الإخراجي ، إذا ما تعارض مع صُلب الدراما ؟

إلى غــير ذلك من أسئلة وتساؤلات هامشية بعد هذه الجوهريات . الأمر الذى انبرى معه للدخول في المناظرة بالتعليق كثير من المخرجين السوفيت ، ما بين مؤيد لهذا أو معارض لذلك .

ليونيد ڤيڤيان واحد من الذين أَدْلَوْا بدلوهم في هذه القضايا ، التي تثرى بطبيعة الحال المسرح أينما كان مكانها . ذلك لأن المسرح المعاصر لا يكتفي بما يُبدعه مخرجوه من عروض مسرحية تأخذ طــريقها إلى خشبة المسرح وإلى الجمهور ، بل إن اتساع دائرة الثقافة المسرحية بين الجماهير وفي

وفى الأحـــياء ، وفى بـــيوت وقصور الثقافة ــ خاصة فى المجتمعات الاشتراكية ــ قد كوّن جماهير تحضُـــرَ إلى هذه المناظرات والندوات ، لتنهل مـــن أعماق ثقافة المسرح ، حتى ولو لم تحضر بعض المسرحيات أو العروض التى تُناقَش فى مثل هذه الندوات .

بـــدأ الأمـــر بندوات تُحلل العروض المسرحية ، وتكشف عن أسرار العرض المسرحى وما وراءه أو خلفـــه مـــن فكـــر وتدريـــب وجهد وخطوات . ثم اتسعت هذه الدائرة قليلاً لتشمل موضوعات كبيرة وحيوية ومعاصرة ، كموضوع هذه المناظرة ، فى حرص على نشر ثقافة المسرح .

يقف المخـــرج ليونيـــد ڤيڤيـــان إلـــى جانب رأى الأستاذ توڤستونوجوف فى لب القضية المعروضة .. هل يقف المخرج إلى جانب النص وقفة تحميه للنهاية ؟

فى مـــنهجه ، يرى ڤيڤيان أن أى نص مسرحى يأخذ طريقه إلى مراحل العرض فى المسرح ، فـــإن هـــذا النص بحاجة إلى العثور على المفتاح الخاص به ، ليفتح المخرج به الحدود الواسعة غير الظاهـــرة فى عالم أدب الدراما . حتى يصبح البدء أو بداية الطريق السليم ، هو الارتكاز الرئيسى على المضمون الدرامى الثابت فى بطن الدراما .. هذا المضمون الذى يحوى بين جنبيه وعبر خطوطه الأساسية والفرعية ، كل عالم الدراما من فكر وقضايا .

فـــإذا مـــا فعـــل المخرج ذلك ، فإنه يسير فى وعى وفطنة كبيرة إلى أغوار الشخصيات ، ليكتشف ، ثم يكشف للناس مشكلات معقدّة ومركبة فى الغالـــب تختص بها هـــذه الشخصيات . (فالشخصيات المسطحة لا تُنبئ عن الدرامات المركبة تركيباً تأليفياً جيداً) .

وليس معنى ذلك ، أن ڤيڤيان يرفض التجديد أو الفكر العصرى فى المسرح المعاصر . إنه هو أيضـــاً عادة ما يلجأ إلى أشكال من أشكال العصرية تحمل عناصر غريبة أحياناً على شكل المسرح السوڤيتى السائد ، لكن هذه العناصر ــ وفى الصورة الجريئة التى تظهر بها ــ لابد وأن تكون نابعة من مضمون الدراما ، أو من أحد مفاهيم النص المسرحى للكاتب الدرامى الأصلى . يذكر ڤيڤيان

" إنـــه لمـــن الشرف فى المهنة المسرحية أن نعترف بأن كل تجديد وتجريب وتعصير قد فقد الجديـــد فـــيه منذ زمن طويل . وما كل هذه التعبيرات إلا إعادة للقديم فى شكل جديد أو شكل مبتكر . إن العروض (العصرية !) التى تتفاخر بتقنية وآلية معاصرة ، إنما تستعمل خدَعاً وتقنيات

قديمــة بالــية ، كانـــت شائعة فى مسرح السوفيت فى عشرينيات هذا القرن . هذه التجديدات ، رضـــيت أم لم ترض ، تظهر فيها الإشتقاقات والأصول التى أخذت عنها DERIVATIVES ولا تصـــبح شـــكلاً جديـــداً كما يُدعى ، إنما تكون استنتاجاً لما مضى . لأن ظلال الثورة التقنية فى العشـــرينيات ما تزال تُطل برأسها فى العصر الحديث عبر هذه التقنية . هذا (التجديد) إنما يرفع الرأس عادة ، عندما لا يثق المخرج كثيراً فى أصل الأدب الدرامى ، تماماً كما عند أخلبكوف " .

إن مهمـــة المســـرح الســـوفيتى منذ قيام ثورة أكتوبر قد تحددت فى خطوط عريضة ثابتة . فالمسرح أضحى شرف كل الفنانين ، وبالواقعية التى اعتنقها بمختلف مراحلها النقدية والاشتراكية بُغية تطوير المسرح بالواجب الجديد ، والأفكار الجديدة والأدب الدرامى الجديد .

مهمـــا اختلفت الآراء ، فإن المخرج السوفيتى ليس باستطاعته أن يُغفل هذه الأعمدة الثابتة التى ترفع جبهة المسرح السوفيتى وهامته إلى أعلى . إن الواجب والفكر والأدب هم محور المسرح الحديـــث ، وهـــم فلســـفة وجود هذا المسرح . ولعل توفستونوجوف كان مصيباً فى تحديده هوية المسرح على هذه الأسس الفكرية الخالصة .

يجب أن يكون المخرج (مخلصاً) للمؤلف الدرامى . لاشك فى ذلك . والممثل هو الآخر ، هـــو الوجـــه الثانى لعُملة الإخلاص هذه . ليكن المخرج مُعلماً وشارحاً ومُوجهاً . ليُغرقْ العرض بالأفكار تلو الأفكار حتى لو كانت أفكاراً متهورة ، أو بها الكثير من الغُلو والتطرّف . لكن ، ليس بالإمكـــان ـــ ولـــو للحظة واحدة فى العرض المسرحى ـــ أن تكون الأفكار الدرامية أو تفسيرات الإخـــراج ، أو تعقيدات الديكور ، بعيدة عن الممثل والأداء التمثيلـــى ، والممثل هو الوجه الثانى لعملـــة الإخـــلاص . فإذا ما ظهر الممثل فى انسجام وتوافق مع هذه العناصر ، فإن ذلك يعنى أن الإخـــلاص موجود ، قائم ومتصل فى العرض المسرحى . لأن فقدان هذا الوجود والاتصال يدفع بالممثل إلى التعثر ، وإلى صعوبة حل مشكلاته الفنية وسط العرض المسرحى .

ومايـــرهولد مـــن هذا النوع الذى يُرهق الممثل ولا يُتيح له إخلاصاً موجوداً ، أو مساعداً لـــدوره التمثيلى على المسرح من عناصر الفكر الدرامى ، وملاحظات الإخراج ، ومنطقية وضعية الديكور الذى يقع ويقف على القامة خلف الممثل .

ملاحظـــات تصـــل إلى الطرف الآخر EXTREME رائعة ومبهرة وجذابة . بها الكثير من تطرف المخرج مايرهولد وبها بُعد المسافة بين الممثل وما حوله من عناصر مساعدة .

عمـــل ليونيد فيفيان مع المخرج مايرهولد . كان يُعجب لأفكاره الإبتكارية التى تتوالى على الممـــثلين لتحمل لهم أعباء إلى أعباء . وهو يذكر .. " ليس سراً ما حدث للممثل الروسى الكبير فارلامـــوف VARLAMOV مُمثـــل دور (سجناريل — SGANARELLE) فى دراما (دون چـــوان DON JUAN) . إن واقعيته المعروف بها قد تحددت تحديداً من جراء الأعباء تلو الأعباء التى كان يُلقى بها على كاهله مايرهولد بأفكاره التياترالية " [١] .

لاشـــك أن وجود المخرج المجدّد هو أحد العوامل الهامة فى عملية تطوير المسرح والريبرتوار المســـرحى . وعلى عاتق المجددين منهم يقع مستقبل المسرح فى أى مكان . لا الدراميون ولا النقاد ولا الممثلون ولا الروائيون والقصاصون المتسلطون على المسرح — وخاصة فى الدول النامية — لا أحـــد من هؤلاء أو هؤلاء يستطيع أن يضع لبنة واحدة فى خطوات تقدم المسرح إلى الأمام . إنهم المخـــرجون وحدهـــم الذين تقع على عاتقهم هذه المسئولية الفكرية الضخمة . دليلى على ذلك السوفيتى المخرج نيكولاى أكيموف NYIKOLAJ PAVLOVICS AKIMOV

عـــند دراســـتى   له فى أكاديمية الفنون المسرحية فى بودابست ، كأحد المطوّرين فى المسرح الســـوفيتى المعاصـــر ، الذين يحفظ لهم تاريخ المسرح الحديث جهودهم — وهو واحد منهم — فى الـــتجديد والتجريـــب ، وفى الديكـــور . تعلّمت أنه قضى سنوات وعقود فى المسرح الكوميدى TYEATR KOMEGYII فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين . واستطاع بأفكاره الجريئة أن ينهض بهذا المسرح السوفيتى العريق ، بما لم ينهض به مخرج آخر على مر تاريخ هذا المسرح منذ إنشائه .

وعـــندما غادر أكيموف (المسرح الكوميدى) ، وبعد هذه السنوات الطويلة من التأسيس والـــتطوير ، انهـــار المسرح وقلّت أحجام جماهيره ، بل وفقد المسرح مزاياه وخصائصه الفنية التى ربطت الجماهير به أكثر من عقدين من الزمن . على ماذا تدل هذه الحادثة يا تُرى ؟

أليس المخرج هو الرأس المدّبر للتطور المسرحى ؟

ومـــثال آخـــر ، ألـــيس چـــان ڤيلار هو مصمم نجاح المسرح القومى الشعبى فى فرنسا ؟
THÉÁTRE NATIONAL POPULARE

ثم أعود إلى دراسة ليونيد ڤيڤيان ، التى ضمّنها رأيه فى المسرح المعاصر . إنه يقف فى طريق تطوير المسرح . " بفرقة مسرحية قوية ، بها عناصر لامعة تؤدى كل الأدوار ونوعياتها . فرقة تحفظ الـــتراث وتســـعى إلى تقديمه ، فرقة تتألف من مخرجين مُفكّرين . فرقة لا تُخفى وجهها ولا يفقده العرض المسرحى الحر .. والعصرى فى آن واحد " [٢] .

JURIJ LJUBIMOV يورى ليوبيموف

(من مواليد ١٩١٧ م)

مخرج مسرحى سوفيتى . درس فى استوديو فاختنجوف ، وانتهى من الدراسة فيه ١٩٤٠ م . بعدهـــا بدأ التدريس باستوديو SCSUKIN حيث أخرج لطلاب الأستوديو مسرحية (الإنسان الطيـــب مـــن ستشـــوان) لبرتولت برخت . خلط فى إخراجه بين أساليب الارتجال الحديثة وبين ملحمية برخت . فقدم بذلك عرضاً مثيراً . يُعتبر هذا العرض من أنجح العروض البرختية فى تاريخ المســـرح الســـوفيتى الحديث . بعدها أسس من نفس فرقة الأستوديو مسرحاً جديداً سُمى باسم مسرح (طانكا — TAGANKA) .أخرج العديد من العروض الجيدة .. (عشرة أيام صدمت العـــالم [١] — TEN DAYS THAT SHOCK THE WORLD) ، (حـــياة جاليلـــيو — LEBEN DES GALILEI) ، (طرطوف — TARTUFFE) .

يكتـــب المخـــرج يورى ليوبيموف دراسة بعنوان VISZTUPLENYIJE عن وظيفة فن المسرح . تنشرها له مجلة المسرح السوفيتية فى العدد الرابع من عام ١٩٦٥ م (TYEATR) . نـــاقش معـــاً هذه الدراسة التى تُفصح بالكثير عن منهجه فى الإخراج . يرى يورى ليوبيموف أن السائد فى الحقل المسرحى ، أن وجه المسرح يرتبط ارتباطاً عضوياً بالتخطيط السياسى للريبرتوار . ويسمع كثيراً من الآراء تؤيد هذا التعليل ، كحكم من الأحكام على المسرح السوفيتى المعاصر .

ويزيد فى دراسته القصيرة على هذا الرأى ، فيقول : " لم نرغب فى تأسيس مسرح جديد . لكـــن الذى أثار انتباهى عند تأسيس مسرحنا .. مســـرح طانكا ، أننا عندما بدأنـــا فـــى العمل بالأستوديو فى مسرحية برخت (الإنسان الطيب من ستشوان) وجدنا أن الفرصة مع هذه الدراما ســـانحة لتضمينها وجهة نظرنا السياسية والفلسفية العصرية ؛ وما هو هام جداً فى المسرح المعاصر لـــلمخرج وللممثلين معاً ، الشئ الذى أثار طلابى فى الأستوديو أيضاً . هكذا كانت المسرحية هى بداية مسرح طانكا " [٢] .

إن هذا المزج الرائع الذى أقامه ليوبيموف بين ملحمية برخت وبين عصرية العرض إخراجاً ، هــو الســبب الأول فى هذه العاصفة الفنية التى ولّدها العرض المسرحى . وهى وجهة نظر مخرج مُفكّر ناضج على أية حال . فإيجاد علاقة عضوية عصرية بين قواعد ملحمية برخت ، وبين مُجربيّن فى الاســتوديو ، قد أعطى فرصة العمل بالتجديد . إن أهم محصلات العرض السوڤيتى تتجلى فى إثبات العلاقة االفكرية بين عالم برخت وعالم الأستوديو بكل طرق التحقيق الفعلى والإثبات الفنى . إذ اســتطاعت الفرقة وضع يدها على (النقاء البرختى) الذى يتجلى فى عالمه الملحمى ، وهو نقاء سياســى واجــتماعى ما فى ذلك شك . فى محاولاته لتطهير النفس البشرية من كل ما يعلق بها من شــوائب العصر السياسى والاضطهادى ، بما يُتيح لفكرة التغيير كحل عاجل ووحيد لكل الأمور والقضايا ، أن تبرز على سطح الدراما والعرض معاً .

إن فهــم ليوبــيموف للعالم الجمالى عند برخت ، كان أحد الدوافع الهامة فى نجاح العرض المســرحى . لا أقصد الجمال بالتعبير اللفظى للكلمة أو العبارة ، إنما قصدت كل بشع وكل حقير يُبرزه برخت فى أحوال ناسه ومجتمعه . بما يُكوّن الصورة الاسطاطيقية للمشهد أو الدراما . فكما أن لمســرح شيكســبــير أو لمسرح موليير خصائص جمالية ، فإن لمسرح برخت خصائص جمالية عصرية مختلفة تحمل فى خطوطها وجه عصره وظلاله .

ومن حُسن الطالع ، أن ليوبيموف — كإنسان فى الحياة — يميل إلى عالم وشخصيات برخت . يكتشــف المخرج هذه الحقيقة فى المناقشات الطويلة والمثمرة التى دارت فى الندوات التى أُقيمت حــول العــرض لتقييمه وتثمينه . وصلت كل أفكار برخت — وبخاصة جمالياته — إلى الجمهور ، الذى كان يفهم كثيراً فى تاريخ الفن ، وفى علم الاجتماع . وكان ذلك يعنى أن ليوبيموف قد وضع يده على مشكلات عصره وجماهيره .

لم يكن برخت وحده سوى حركة الدفع الأولى . والقوية أيضاً لمسرح طانكا . ولم يكن من المعقــول لمسرح جديد فى نشأته أن يقف عند برخت العصرى فقط . تناول ريبرتوار المسرح عدة درامــات أخرى لمؤلفين ناجحين ثبتت أقدامهم فى تاريخ الأدب المسرحى . وسار فى الطريق الأمثل لــتقَدم المســرح . لكن مما لاشك فيه أن اختيار النصوص كان يلعب دوراً هاماً فى استمرار نجاح المسرح كما هو الحال فى أى مسرح فى العالم . وكان لابد من تغيير سياسة العمل فــى مســـرح

طانكسا . إذ لم يعد الممثل فيه طالب علم وفن مسرحى بعد أن اجتاز عنق الزجاجة ، وأثبت درجة عالية من التفوق فى فنون التمثيل المسرحى . وكان ذلك يعنى كذلك ــ فى خطة الإخراج ــ تكثيف الواجبات ، وإمداد الممثلين بواجبات أصعب ، بغية الارتقاء الدائم نحو مستوى أفضل لهم ، وللمسرح الذين يحملون على عاتقهم مهمة تطويره والنهوض به إلى الأمام .

"إنه لمن الجيد أن يُلام المخرج الذى لم يترل بنفسه إلى أغوار النص المسرحى ، حتى يتعلم مرة أخرى .. ما معنى ذلك فى مهنته " [٣] .هكذا يُحدد ليوبيموف مهمة المخرج المعاصر ، الغوص فى النص الدارمى ، الذى هو الأصل والمصدر فى كل الأحوال .

وماذا عن المؤلف الدرامى ؟

يقترح ليوبيموف على الدراميين أن يتأكدوا من وضوح الفكرة أو أفكار المسرحية لديهم . بمعنى أن يتحاشوا الخطوط المعاكسة لتقدّم المسرحية درامياً .. هذه الخطوط التى تُلقى بظلالها غير المستحسنة على فكرة الدراما الأساسية ، فتصيبها بعدم الوضوح أو الدّوار فى المسرح ، فلا يُمسك الدرامى بين الفينة والفينة بكل أسرار وخطوط مهنته ، وما نسميه (التركيز فى أحداث الدراما) . وبأن يكتب الدراميون مسرحياتهم ، فى حالة دائمة من المزاج الخاص والحساسية البالغة TEMPERAMENT ، مع ارتباط هذه (الحالة) بالنظرة العالمية من حولهم ، حتى يقبضوا على شكل العصرية الزئبقى الذى يتوه أحياناً ــ فى الفكر ــ بين لحظة وأخرى . إن كل هذه الأفكار عند المؤلف تؤدى وتقود إلى المسرح التركيبى صعب الطرائق .

عمل فاختنجوف كذلك فى تجريبيّاته فى مسرح من هذا النوع . حيث الموسيقى والبانتومايم PANTOMIME والتعبير عن معانى الكلمات باللفظ والجسد . والمسرح ليس وسيلة سمعية فقط تسمع الجماهير فيه الحوار والكلمات ، إنه وسيلة سمعية وبصرية أيضاً . وعلى هذا فلا تكفى المضامين الدرامية عند الكاتب أو العثور عليها ، لأن من الأهميات البالغة كذلك ــ إلى جانب التفصيص والتشريح الدرامى الأخّاذ ــ أن يُقدّم الشكل فى تعبير بصرى نظيف لا تشوبه شائبة . قد يستعمل المخرج لإبراز هذا الشكل البصرى الخالص علامات أو إشارات من (الأبستراكت) التجريدية . أو الجروتسك ، أو غير ذلك من عوامل مساعدة ، التى يجب استعمالها بشرط أن تفيد

العــرض : لا تقضـــي أن علـــيه . برخت ومايرهولد وفاختنجوف وشارلى شابلن CHAPLIN مبتكرون فى الفن ، وبالإمكان البحث عن طرائقهم والاستفادة منها فى الحقل المسرحى .

وعـــن الممثل : يتعرض ليوبيموف فى دراسته لفن التمثيل . فيثق ثقة عمياء فى ثقافة الممثل . فهو بغير هذه الثقافة لا يستطيع أن يجابه مواقف الدرامات العصرية أو الحديثة التى تتعرض لأفكار عصرية جديدة على الممثل نفسه . ولا يمنع ذلك من إعداد الممثلين لهذه المهام العصرية فى واجباتهم فالتربـــية المســـرحية واجـــبة فى كل لحظة فى أى مسرح من المسارح . المهم هو مواجهة الحقائق ومواقـــف العصر بالعلمية البحتة . إن فن التمثيل العصرى لا يعتبر التمثيل هو الحقيقة أو الواقع . فهـــذه الصـــورة كانت مهمة الطبيعة والمذهب الطبيعى فى القرن ١٩ ميلادى . وصورة التمثيل الحديثة هى قياس الأشياء ، والعمل فيها بالعقل ، وإبداع جيد غير تقليدى . ومعنى ذلك أن يُوظّف الممثل العصرى كل ثقـــافته وتـــاريخه وخـــبرته فى معالجة الدور الذى يقوم به . إن الممثل الذى يبدأ بـــ (الصفحة البيضاء) الخالية من كل تأثيرات أو تقليديات أو (كليشيهات مسبقة) .. أى يكون تجريدى البدء ، هو القادر على تضمين دوره مضامين كثيرة ومتشعبة ، كلها تمس دوره من بدايـــته إلى نهايته . والممثل القادر على تضمين حواره هذا النوع من حدة الذهن SUBTLETY ونفحات اللطف الرقيق الدقيق ، وفى استعمال للجسد فى أعلى مستويات التعبير كما فى السيرك تماماً ، هو ممثل عصرى دون منازع .

هـــذا الممثـــل يحتـــاج إلى إعداد نفسه جسدياً ، كما الرياضى المنطلق إلى مباراة أو مسابقة عالمية . ويجرى إعداد الممثل يومياً فى كل مساء أثناء الاستعداد للصعود على خشبة المسرح .

المســـرح عالم كبير ، بأيدى كل المشتركين فى صُنعه ، وفى تقديم العرض ، حتى صغارهم . يالـــت التقنيون بعد أن يُقيموا ديكور المسرحية ، لا يذهبون إلى حال سبيلهم ، وكأن عملهم قد انتهى . إن انتهاء عملهم حقاً هو آخر لحظات العرض المسرحى ونزول ستار الختام .

INGMAR BERGMAN انجمار برجمان

(من مواليد ١٤ / ٧ / ١٩١٨ م)

ممثل ومخرج مسرحي سويدي . مدير فني للمسرح ، مخرج سينمائي ، وكاتب سيناريو للأفلام . بدأ حياته الفنية مخرجاً بمسرح الأوبرا الملكية بالسويد . أخرج منذ عام ١٩٤٠ م كثيراً من الأوبرات . في عام ١٩٤٣ م يعمل في مسرح البوليڤار BOULEVARD باستوكهلم STOCKHOLM ، كما يقود مسرح هلسنجبورج HELSINGBORG حتى عام ١٩٤٤ م . أخرج في عدة مسارح بالسويد. منها مسرحي GŐTEBORG ، MELMÖ .

أهم أعماله في المسرح :

— مكبث — شيكسبير

— ياكوبوڤسكي والكولونيل JACOBOWSKY UND DER OBERST — تأليف فرانز ويرفيل FRANZ WERFEL .

— ركويم REQUIEM — تأليف هيَرْ HÖJER

— كاليجولا CALIGULA — ألبير كامي .

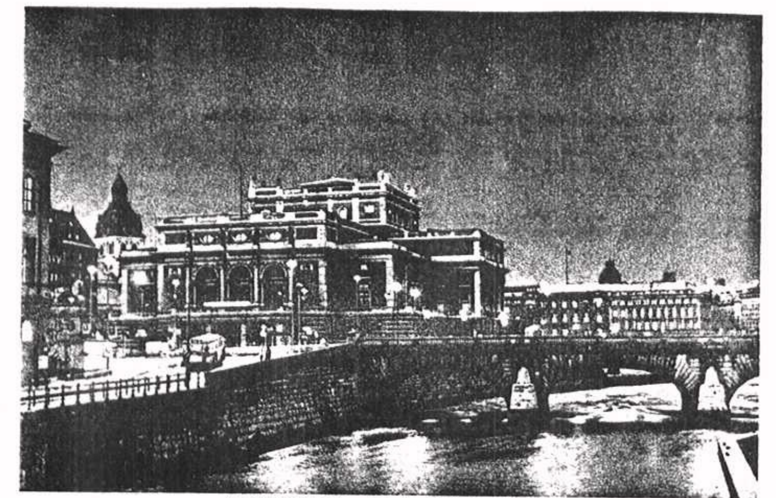
— برخت — ڤايل WEILL — أوبرا الشحات .

— جان أنوى — ميديا .

— بيرانديللو — ست شخصيات تبحث عن مؤلف .

— فرانز كافكا — القصر DAS - SCHLOSS .

* * *



A svéd Királyi Operaház Stockholmban (1898)

A svéd Kungliga Dramatiska Teatern Stockholmban (1908)



١ ـ دار الأوبرا المكلية　　　استوكهلم
٢ ـ المسرح الدرامى الملكى　　　استوكهلم



١ ـ منهج برجمان

يتميز المخرج السويدى انجمار برجمان بالسعى وراء اختيار المشكلات الأخلاقية والاجتماعية . وهو يميل إلى استعمال العناصر الخفية الغامضة ، عناصر الرمز الصوفى الباطنى بطريقة التأمل والرؤيا والنور الباطنى ، للوصول إلى نيل المعرفة عن طريق التبصّر الروحى . وهو يستعين بأصول وقواعد المذهب السيريالى فى جرأة كبيرة . والسيريالية من الكلمة الفرنسية SURRIALISM وهى تعنى تحديداً (ما فوق الواقع) . وكانت تياراً فرض نفسه على الربع الأول من القرن العشرين وما بعده . والسريالية ما هى إلا عدة أشكال مختلفة من تطوّر الرمزية ، التى كانت قد بدأت فى الانحسار منذ بداية القرن العشرين . ومهما بدت السيريالية كتيار مستقل ، إلا أنها تعود بجذورها الأساسية إلى تيارات الرمزية ، فالتكعيبية ، فالدادية . فى الجذور الرمزية فقد أخذ السيرياليون عن لوترامونت LAUTRÉAMONT ـ ولقبه الأصلى إيزودور دوكاس ISIDORE DUCASSE (٤ / ٤ / ١٨٤٦ ـ ٢٤ / ١١ / ١٨٧٠ م) ـ الاستهانة بالأوزان والقوانين الشكلية ورمزية الكلمة . بمعنى أن تشير الكلمة فى السيريالية إلى الشئ دون أن تُفسره .

وفى الجذور التكعيبية ، كان تأثر السيريالية بها يتحدد فى طريقة إيصال التفاصيل الهامة فى الدرامات دون نظام . بشرط أن تؤدى هذه التفاصيل إلى رسم الصورة الرئيسية للموضوع .

أما العلاقة مع الدادية ،فكانت أقوى العلاقات الثلاث جميعها . والدادية DADAISM مشتقة من الكلمة الفرنسية DADA (وهى الفَرَسْ أو الحصان الصغير أو اللعبة المحبّبة بلغة الأطفال) . وفى الآداب والدراما تعنى كلمة DADA التعبير بلغة مُلعثمة غير منطلقة منسابة أو منظمة ، كمثل كلمات الأطفال المُبهمة . تسيطر هذه السيريالية على منهج الإخراج عند برجمان ، ليس فى المسرح وحده ، ولكن فى الإخراج للسينما كذلك .

وبرجمان يسعى إلى مشكلاته الأخلاقية من واقع التمرد على الذات . فهو ينظر إلى الحياة باعتبارها متاهة كبرى . شبكة من الطرق والممرات المُعقدَة المُحيّرة LABYRINTH . مكان كثير الممرات والأزقة غير النافذة ، مشكلة كبرى فى الوجود الإنسانى . وفى مثل هذا العالم الغريب ، فإن الإنسان يبدو مغترباً بالضرورة ، ومنقطعاً عن العالم من حوله ، رغم كل الاتصالات التى تبدو له .

لكن كل هذه الاتصالات ما هى فى الحقيقة إلا (التناقض الظاهرى ــ PARADOX) .

ومن الأسف الشديد أن يتوقف النشاط المسرحى للمخرج انجريد برجمان منذ عام ١٩٧٠ م عندما يُعلن وقف نشاطه المسرحى فى المسرح الدرامى باستكهولم ، ويسير بعدها بخُطىً ثابتة إلى عالم الفن السابع (السينما) .

٢ ـ فلسفة الريبرتوار المسرحى

حاول انجمار برجمان تقعيد سياسة مسرحية خاصة ، اعتنى فيها بخطين رئيسيين :

الخط الأول ، محاولة استقطاب جماهير جديدة للمسرح فى بلاده .

والخط الثانى ، هو اختيار درامات لا تعدم الترفيه .

فمحاولة استقطاب متفرج جديد وضمه إلى ساحة المسرح الواسعة ، يعنى تعويد هذا المتفرج على الالتصاق والارتباط بالمسرح . تماماً كما نُربى أولادنا على الأخلاقيات والمُثل الشريفة . أو كما نربى كل الأولاد فى مسرح الطفل بدرامات يرغبون هم فى مشاهدتها ويحصلون على المتعة البريئة فى نهايات عروضها . إن قضية التربية ، هى القضية التى شغلت بال برجمان طويلاً .

" أعطونا عشرة ملايين سنوياً . وبجمع شمل الفنانين من المسرح والتلفزيون والأوبرا . أقيم لكم إمبراطورية للتربية على فنون مسرح الطفل ــ انجمار برجمان " [١]

وعبر قضية التربية المسرحية وحدها ، يمكن الوصول إلى حيّز عريض من جماهير المسرح . فالمتفرج لا يأتى وحده إلى المسارح إلا بطريق الصدفة ، على الأقل غالبية المتفرجين .

يُفجّر برجمان قضية من القضايا الهامة الجديرة بالتسجيل . فهو يتوق إلى مسرح مجانى (وكأننا أيام الإغريق فى بدء الإشعاع المسرحى باليونان القديمة وقبل فرض الرسم البسيط الذى أضافته الدولة آنذاك) . مسرح تدخله الجماهير دون أن تدفع مليماً واحداً . إذ بإمكان المتفرج أن يذهب مثلاً إلى متحف من متاحف الفنون الجميلة وأن يقضى طول اليوم هناك . أو أن يستعير كتاباً مجانياً من مكتبة للثقافة أو العلوم . فلماذا لا يكون المسرح مجانياً كذلك ؟ أليس هو ثقافة ومعرفة أيضاً ؟

ويتساءل برجمان .. لماذا يدفع الإنسان فى السويد خمسة عشر كورونا KORONA ليسمع سيمفونيات بيتهوفن BEETHOVEN ؟ وهو يعتقد أن هذا هو الجنون بعينه ، أن نجعل الجماهير تدفـــع الأمـــوال لقاء خدمات ترفيهية أو ثقافية . يعترض برجمان على حكومة السويد التى قررت تســـديد الطفل لثمن تذكرة دخوله فى مسرح الطفل . ويقترح عليهم كورونا واحدة ثمن تذكرة الطفل كأجر رمزى ، لكن الحكومة تصم آذانها عن اقتراحاته .

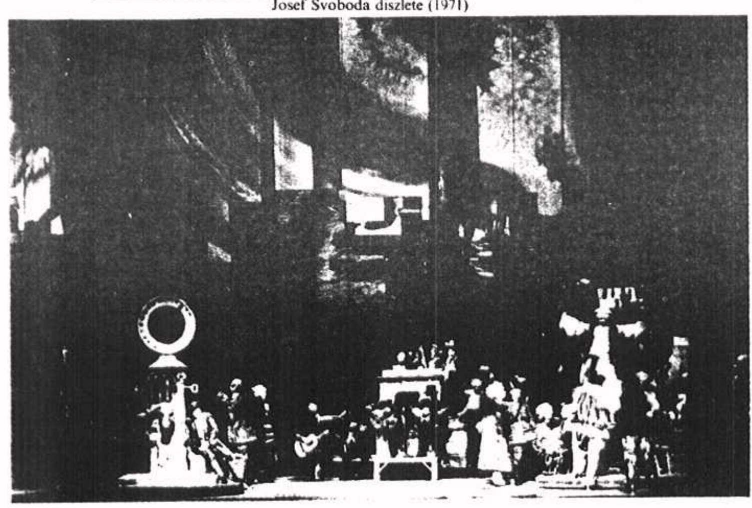
وليس من المستغرب بعد ذلك ، أن يصطدم الرجل المربى بحالة المسرح فى بلاده ، ويتركه إلى غير رجعة . بل ويعتبر السنوات التى قضاها فى خدمة المسرح سنوات ضائعة من عمره لم يحصد منها غـــير خيبة الأمل . ويتمنى لزميله مدير المسرح ــ بعد استقالة برجمان منه ــ كل نجاح وازدهار . كانـــت هذه العبارات هى آخر كلمات برجمان لزميله إيرلاند جوزيف ERLAND JOSEPH مدير المسرح الدرامى فى استوكهلم .





Shakespeare *Lear királya* a milánói Piccolo Teatróban. Giorgio Strehler rendezése, Ezio Frigerio díszlete (1973)

Alban Berg: *Wozzecke* a milánói Teatro alla Scalában. Karel Jernek rendezése, Josef Svoboda díszlete (1971)



إيطاليا

١ ـ الملك لير — إخراج جورجو ستريلر — مسرح بيكولو ـ ميلانو

٢ ـ ڤويتسك — موسيقى ألبان برج — مسرح اسكالا ـ ميلانو

GIORGIO STREHLER جورجو ستريلر

(من مواليد ١٤ / ٨ / ١٩٢١م)

مخرج مسرحي ، ومدير فني بالمسرح . إيطالي الجنسية . لم يهدأ ولم يتوقف عن مهنة التمثيل كممـــثل . كانت طموحاته أكثر من التمثيل ، درس التيارات الفنية فى فنون التمثيل . وجرّب مع أكثر من فرقة مسرحية بجهوده فى الإخراج المسرحي للفرق المتجولة .

فى عام ١٩٤٧ يعمل كمدير فنى لمسرح (بيكولو PICCOLO) المسرح الصـــغير فـــى ميلانو . ومنذ عام ١٩٥٥ م يعمل كمدير مشارك فى مسرح PAOLO GRASSI .

يحقق نجاحاً طيباً يُلفت الأنظار إليه ، عندما يُخرج مسرحية جوركى (الحضيض) لأول مرة فى حياته . ثم يتبعه بإخراج درامات لدراميين كبار ، مثل شيكسبير ، جولدونى ، يُعزى إلى ستريلر تقديم الدرامى الأسبانى فيديريكو جارسيا لوركا لأول مرة على خشبة المسرح الإيطالى . كما لـــه الفضل فى إخراج برخت ، وتقديمه للمرة الأولى أيضاً على مسارح إيطاليا .

* * *

١ - جهود البناء

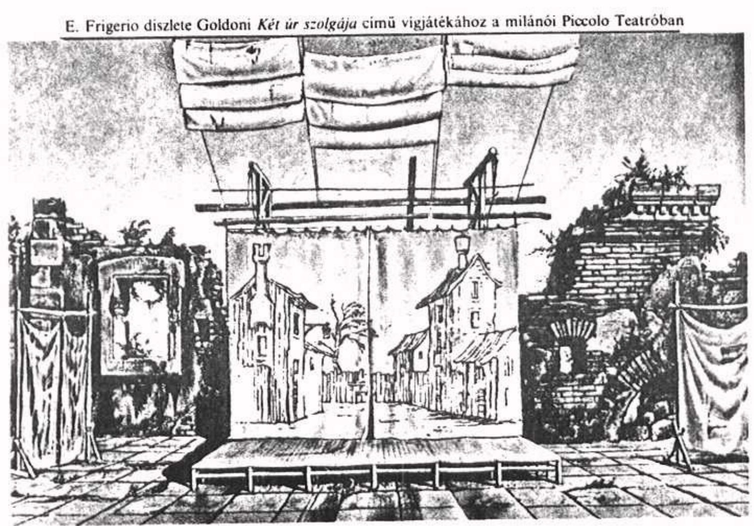
مـــنذ عام ١٩٤٥ م يعين جورجو ستريلر فى مدينة ميلانو . كان قد قضى وقتاً طويلاً منذ صـــغره فى الســـفر مع الفرق المسرحية الجوّالة إلى القرى والمدن الصغيرة لعرض المسرحية ليلة أو ليلتين . كانت هذه الفترة الأولى فى حياته دافعاً له على أفكار جهود البناء التى تجلّت فى شخصيته بعد ذلك ، ثم فى منهجه الفنى للمسرح .

انـــتقل ستريلر إلى التجريب فى الإخراج المسرحى . وفى عام ١٩٤٥ م — وفى ميلانو — يسعى إلى دار مسرحية ليُقدّم عليها العروض المسرحية ، وليضمن لها الاستمرارية التى كانت حُلمه بعد ليالى العرض القليلة جداً فى المسرح المتجوّل .



Goldoni *Két úr szolgája* című vigjátéka a milánói Piccolo Teatróban. G. Strehler rendezése (1952)

E. Frigerio diszlete Goldoni *Két úr szolgája* című vigjátékához a milánói Piccolo Teatróban



١ ـ خادم سيدين　　إخراج چورچو ستريلر　　مسرح بيكولو
٢ ـ　　ديكور أ. فريجوريو　　مسرح بيكولو



يعــثر على دار قديمة لعرض الأفلام . كانت الدار شبه مهجورة فيُحوّلها إلى مسـرح . كان يعلــو اســـم الدار السينمائية اسم الناقد الايطالى الشهير باولو جراسى PAOLO GRASSI . وتتحول الدار إلى مسرح جديد تُرفع على مبناه لافتة جديدة تُعلن عن ميلاد مسـرح PICCOLO TEATRO .

وفى هـــذا المســـرح تتفتح أفكار ستريلر . يتناول مسرحيات لكُتاب لم يصعدوا إلا به على خشـــبة المســـرح الإيطالى . كما يُثرى ريبرتوار المسرح بالكلاسيكيات من أعمال برخت (أوبرا الشـــحات — DREI GROSCHENOPER ، الإنسان الطيب من ستشوان — MENSCH VON SEZUAN ، ، حياة جاليليو LEBEN DES GALILEI) ويقدم لكارلو جولدونى [1] CARLO GOLDONI مســـرحيـــة (خـــادم سيـــديـــن IL SERVITORE DI DUE PADRONI) ، مسرحية مـــيرانـــدولينا — MIRANDOLINA) . ثم يُقدّم لوليم شيكسپير مســـرحيات (ريتشـــارد الثانـــى — THE TRAGEDY OF KING RICHARD THE SECOND ، ريتشـــارد الثالـــث THE TRAGEDY OF RICHARD THE THIRD ، عاصفة — THE TEMPEST ، كوريولانوس — CORIOLANUS) . كما يخرج لتشيكوف مسرحيتى (طائر البحر — CSAJKA ، بستان الكرز — VISNYOVIJ SZAD)

٢ ـ منهج إخراج ستريلر

يتسم منهجه بعدة صفات محددة . فأسلوب إخراجه يحاول المزج بين الشاعرية والواقعية . وهـــو يُركـــز تركـــيزاً شديداً على المضامين الاجتماعية التى تتصل بواقع المجتمع فى الدرامات ، ليُجســـدها تجسيداً فنياً فى المسرح . وطُرقه فى ذلك هى الإيحاء SUGGESTION والتذكير المثير للذكريات والعواطف . تدريباته المسرحية مشحونة بتوتر الأفكار وتسابقها . يطلب من ممثليه أن يُبرز كل منهم رؤية محددة واضحة فى دوره ، هى سلوك الشخصية ذاتها .

تلعب التأثيرات الموسيقية دوراً كبيراً وهاماً فى العروض التى يخرجها . يتعامل بكل الجدية مع الفـــن المسرحى . وهو الذى كان من نتيجته صعود مسرحه إلى ريبرتوار ممتاز على مدى سنوات قلـــيلة فى حياة المسرح ، وممثلين على درجة عالية من الكفاءة ، ومعمل تجريب للممثلين ، يضيف إليهم خبرات المهنة وتطورها المعاصر .

يـــترك ستريلر فى عـام ١٩٦٨ مسرح البيكولو تياترو PICCOLO TEATRO ، ويخرج عدة درامات لبرتولت برخت فى روما . كما يخرج مسرحية غول لوبزيتانيا لبيتر ڤايس .

* * *

نـــادراً مـــا يكتب جورجو ستريلر عن الدراسات النظرية . إلا أن برنامج عرض مسرحية كـــارلو جولدونى (مشادة شيكاغو LE BARUFFE CHIOZZOTTE) التى كتبها الدرامى عام ١٧٦٢ م وقدمتها فرقة مسرح بيكولو فى الموسم المسرحى ٦٥ / ١٩٦٦ م قد تضمن كلمة طويلة بقلم المخرج ، نحاول أن نتعرف عليها فى هذا المكان .

يـــتحدث ستريلر فى تحليله تحت عنوان داخلى أسماه (وحدة الزمان فى المشادة) . فالمعارك والمشاجرات تتوالى فى استمرارية خلف بعضها البعض ، وفى زمن متصل . وهى لا تتوقف أو حتى تـــنقطع لـــلحظات فى فصـــلى المسرحية الأول والثانى على وجه التحديد ، ولا حتى بين مشاهد الفصـــلين . كل مشهد بمشاجراته يتصل اتصالاً مباشراً مع المشهد الذى يليه أو يتبعه . على ذلك يبدو الإيقاع المسرحى فى حالة واحدة من الاستمرارية .

وفى رأى ســـتريلر أن المؤلف الدرامى (جولدونى) قد وصل إلى الكمال بالنسبة لتصميم مشاهد هذه المسرحية . فهو يتبع الأحداث بأحداث أخرى جديدة وغير مكررة . لا يقلب الحقائق ولا يجعلها كومة أو رُكاما . إنما تظهر بمقياس درامى دقيق ومناسب . الأحداث تتبع بعضها البعض فى منطق ومعقولية ، وتتناسق مع النتائج والمتطلبات الدرامية . المشاهد تدخل إلى الدراما فى توقيت منضبط كدقائق الساعة . طبيعى أن لهذه الدائرة من نهاية . وحينما يصل جولدونى إلى هذه النهاية ، فإنه يستأنف تاريخية المواقف . فتأتى ليلة أخرى ، أو يوم آخر ، أو يسقط المطر ، ثم يسطع القمر فى السماء . وبين هذه الصور تتصرف الشخصيات . يتشاجرون ويصيحون ويعشقون ويتزوجون . يُكملـــون مشادة شيكاغو المفزعة الظريفة ليصلوا إلى مصائرهم .. إلى لا شئ . فهذه المشاحنات والمشـــادات لا تنتهى أبداً طوال المسرحية . لذلك تبدو الفصول والمشاهد فى الدراما الفكاهية بلا نهايـــات . وبلا بدايات كذلك ، إلا من بداية المسرحية عندما تصل الجماهير إلى الصالة فى الفصل الأول .

ما هذا الزمن فى العرض المسرحى ؟

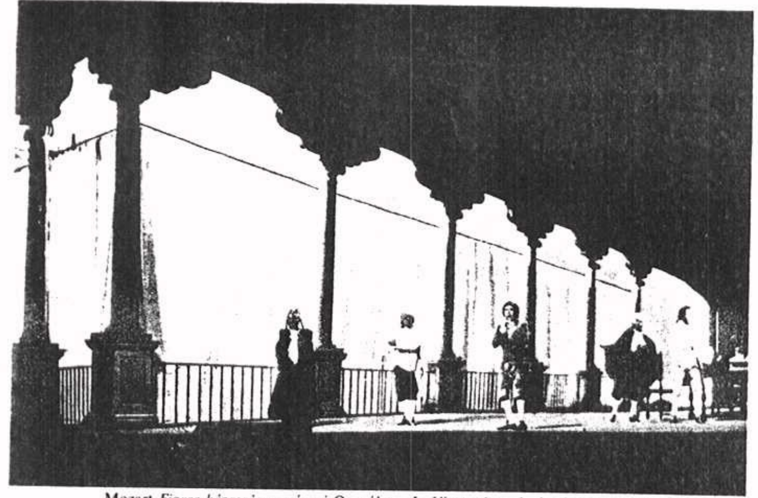
هـــل هو زمن عجيب ؟ مجنون ؟ جديد فى شكله ؟ إنه يبدو على وتيرة واحدة لا تتغير ولا تحيـــد . لكـــن التغـــيير تُحدثه الأحداث . تتغير إلى حال لا تستقر عليه ، لتعود بعد فترة إلى حال أخرى . لا تحتاج المسرحية حتى إلى استراحة بين الفصلين الأول والثانى . ولا إلى استراحة ثانية بين الثانى والثالث . ليس هناك انقطاع أو توقف البتة CAESURA .

تـــوالى المشاهد خلف بعضها البعض فى منطق وزمن عاقل ومعقول . بفضل تصميم المؤلف الدرامـــى . كل حدث هنا يقع بالصدفة . لكنه يكشف للجمهور مغامرات الإنسان التى تحمل لنا الضـــحك والـــبكاء والنافع والضار والحقيقة والزيف . هذه العناصر توُجّه المخرج إلى أن يُخرج العرض بلا راحة للتنفس يُتيحها للمتفرج ؛ حتى يجعله داخل إطار سريع دافع النبض فيّاض وسط تكثـــيف دقـــيق لكل عناصر العرض المسرحى ، من ألوان وتغييرات وإيقاعات وأصوات وتونات وظـــلال وخطـــوط .. دراميـــة كانت أم فنية . بلا إعادة لموقف من المواقف ، وبلا تركيز على الأحداث أو التقعّر فى إبراز مدلولاتها الدرامية ، فعامل السرعة لا يسمح بمثل هذه التركيزات . إن على الجمهور أن يصحو مرة واحدة فى نهاية العرض . عندما يكون الشريط المتصل من الأحداث .. قد انتهى .

— فى أى فصل من فصول السنة تجرى الأحداث ؟

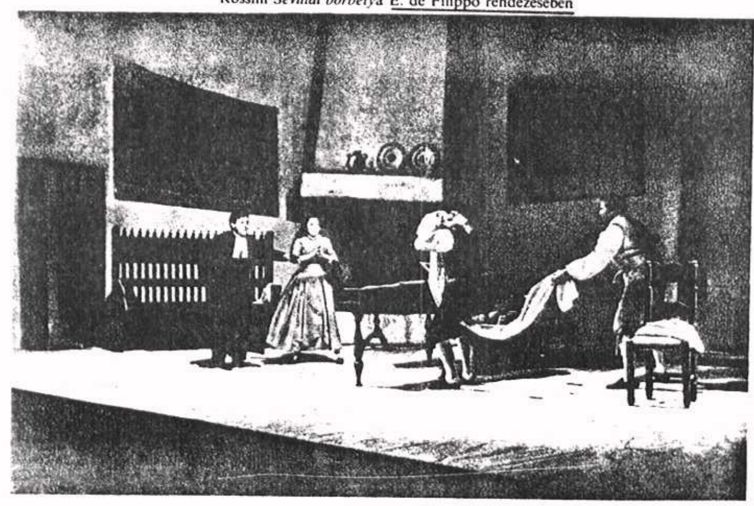
يتضح على ما يبدو أن الأحداث تجرى فى نهاية الخريف . كل الظواهر تشير إلى ذلك ، ومن الحـــوار طبعاً . الرياح الشرقية الجافة المثقلة بالغبار SIROCCO . نوع الأسماك المصطادة . نبات الكوسا MARROW الذى يظهر فى هذا الوقت من السنة . هذه العلامات تُشير للمخرج بأهمية الجـــو العام والفيزيكى للشخصيات فى هذا الوقت . وإلى جانب هذه الأهميات جميعها ، فقد كان ســـتريلر يُجهد نفسه فى معان درامية أخرى . ألا وهى تجسيد الزمن داخل الديكور المصنوع من الكرتون والورق المقوّى . هذه المشادة مَزجت الزمن المحدد بخلْطات وامتزاجات أخرى . مرة على أبواب الشتاء بالضباب فى الصباح ، وغياب الشمس عن السماء احتجاباً ، والرياح تأتى بالأمطار أحياناً . وبسطوع الشمس أحياناً أخرى . تماماً كخلط الزمن فى حياة الإنسان ، فلحظة يسير بين السعادة . ولحظة زمنية أخرى ينهمر بكاءً . الوقت حار والأحداث حارة هى الأخرى .





Mozart *Figaro házassága* a római Operában. L. Visconti rendezése és diszlete (1964)

Rossini *Sevillai borbélya* E. de Filippo rendezésében



١ ـ زواج الفيجارو إخراج لوتشينو فيسكونتى أوبرا روما

٢ ـ حلاق اشبيلية إخراج إدوارد دى فيليبو



ـ الديكور فى العرض المسرحي

تصــــدى الديكور لعمل شاق ومرهق . مهندس الديكور لوتشيانو LUCIANO ينتقل من مشـــهد إلى مشهد يحاول إيجاد الأفكار والاقتراحات . إنه يُحوّل كلمات وملاحظات الإخراج إلى رســوم وخطــوط وألوان . فالمطلوب هو العثور على الفراغ الذى يتسع لسرعة إيقاع العرض . المـنظر ليس واقعياً لكنه يجب أن يبدو طبيعياً . فى المقدمة صفان من البيوت التى تُحددها خطوط فقط فى غير تجسيد واقعى . والشخصيات تجرى ، تدخل وتمرح وتخرج وسط هذا الفراغ .

٣ ـ ستريلر وبرخت

فى عام ١٩٨٠ م حضرتُ مؤتمر (أعمال برخت فى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية) بمركز برخت فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية . كان هذا المؤتمر هو رابع زيارة لى لبرلين الشرقية . لكن المرة الرابعة قد عرّفتنى بدقة على الراحل الكبير . ففى هذه المرة زرتُ بيته ، شاهدت قطع الأثاث التى كان يستعملها . تجوّلت فى ردهات المنزل المتواضع . ثم زرت قبره مع الوفود التى مثلت دول آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية . إحساس رائــع ، وشاهــد عيـــان على تقشف الرجل وبساطة حياته الرائعة .

أذكر ذلك ، لأننى أحسست بنفس أحاسيس جورجيو ستريلر ، وأنا أقرأ كلماته عن مقابلة برخــت فى نفـــس البيت الذى زرته . نفس المعانى ، ونفس الانطباعات . " بيت بسيط . حوائط بيضـــاء ، موائد صغيرة وكبيرة بلون خشبها الطبيعى دون طلاء . كراسى البامبو الخيرزان ، تمثال صغير للينين " .

فى هـــذا اللقـــاء الـــتاريخى بين برخت وستريلر ، يضع المخرج الإيطالى القادم قَبْلَ إخراج مسرحية برخت (أوبرا الشحات) ، عدة أسئلة أمام الدرامى الكبير .

ـــ كيف كانت الصورة الأولى للدراما ؟

ـــ من مثّل العرض الأول ؟

ـــ كم كان عدد الماثلين (الكومبارس والأدوار الصامتة المساعدة) ؟

ـــ كم كان عدد الممثلين ؟

ولا يرد برخت . ينظر حوله يميناً ويساراً . لم يكن يتذكر الكثير عن العرض (قُدمت الدراما لأول مـرة عـام ١٩٢٨ م) كـان ستريلر يخشى من منولوج البداية فى المسرحية ، الذى يمكن للجمهور الإيطالى أن يعتبره فضحاً أوكشفاً لأحداث المسرحية . يوافق برخت ستريلر على وجهة نظره .

وفى فـبراير من عام ١٩٥٦ م يصـل سـتـريلـر إلى التدريبات النهائية فى عرض (أوبرا الشحات) . وكان المسرح الإيطالى كله فى انتظار وصول المؤلف الدرامى برتولت برخت .

يصـل برخت مع اليزابيث هاوبتمان ELISABETH HAUPTMANN . يتقدم برخت بـين كراسى الصالة ـــ فى تؤدة رجل المسرح الواثق العارف ـــ ثم يجلس على أحد المقاعد . وفى الظلام مع سريان العرض الأخير للتدريبات ، يضع برخت يده على كتف المخرج ، ليقول له " لا تشغل بالك بى .. لن أضايقك "[٢] . تعلو قهقهات برخت عالية فى مشهد الوليمة . يتحرك ستريلر إلى الصف الأول من الصالة على إثر قهقهات برخت ، ينحـنى أحد الممثلين ليُسر فى أذن المخرج . " من هذا الصفيق الذى يقهقه عالياً ؟ نحن ممثلون . لسنا مهرجون " . فى الاستراحة يُعلن المخرج عن وجود المؤلف الدرامى . يزداد حماس ممثلى مسرح بيكولو ، حتى آخر جلسة التدريب .

يحضر برخت العرض الأول لافتتاح المسرحية فى ميلانو MILANO . فى نهاية العرض انحنى كل الممثلين والمؤلف الدرامى والمخرج عدة مرات كثيرة ، وكأنهم الإنسان الآلـى ، مـن شـدة التصفيق والاستحسان . وبعد العرض ، قضى برخت عدة أيام ضيفاً على ميلانو .

كـثرت أحاديـثه مع الممثلين ، ومع باولو جراسى PAOLO GRASSI وأهم ما نطق به الرجل ، كلمات يحفظها له المسرح الإيطالى حتى اليوم .

" الأورجانون الصغير ليس أكثر من تلميح ، إشارة ضمنية . لا تُبدّلوه كثيراً بأية إضافات . فالممثل يولد على المسرح . أما غير ذلك ، فقابل للمناقشة . التجريب هو المهم . ولا بُد من فهم الواقع والحقيقة . إن الكلمات الأولى فى النص ترسم حكاية الدراما كما ترسم المسرح . إصنعوا مسرحاً حقيقياً .. عيشوا الواقع السياسى . إذن .. بعدها لن تقرأوا كثيراً "[٣]

FRANCO ZAFFIRELLI فرانكو زفيرالّى

(من مواليد ١٩٢٣ م)

مخــرج مســرحى وســينمائى إيطــالى . أخرج عدة أوبرات على المسرح . أدخل على الكلاسيكيات الدرامية مذاقاً جديداً وجريئاً فى الأسلوب . قدم دراما شيكسپير (روميو وجولييت ROMEO AND JULIET) بوجهة نظر جديدة فى الإخــراج أثارت ضجة عالمية فى العرضين الإنجلــيزى عــام ١٩٦١ م ، ثم فى العرض الإيطالى عام ١٩٦٣ م . كما أخرج درامتى (عطيل OTELLO ، هملت HAMLET) لشيكسپير .

يتعرّض زفيرالى لإخراج درامات حديثة أيضاً . قدم دراما (بعد السقوط AFTER THE FALL ـــ مــيللر) ، (مـــن يخاف ڤرجينياوولف ؟ WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF ـــ إدوارد ألبى) . كما أخرج للسينما فى عامى ١٩٦٧ ، ١٩٦٨ م (ترويض النمرة ـــ THE TAMING OF SHREW ، روميو وجولييت) .

* * *

١ ـ دلالات على منهج الإخراج

لا نستطيع أن نُمسك بمنهج إخراج واضح عند زفيرالى ، إذ لم يُخرج للمسرح كثيراً قبل أن يتجه إلى السينما . لكنه بين الحين والحين يعود بالحنين الكامن فى نفسه إلى المسرح الكبير ، الأصل الحقيقى فى فن التمثيل وفن الممثل .

لكــن هــناك دلالات تُشير إلى رغبته فى تقديم تجديدية شبابية فى المسرح . كما يتضح من أعمالــه المسرحية القليلة ـــ وبخاصة فى الكلاسيكيات والتاريخيات ـــ إنه يقيم علاقة بين الدرامى الكاتب والعُرف وانتقال العادات والمعتقدات من جيل إلى جيل . ويُظهر هذه العلاقة فى إطار من التحديث الذى يستعمل التياترالية فى المسرح ، كأحد الأساليب الحديثة فى التعبير .

يُقَــدم زفيرالى على تقديم (روميو وجولييت) فى إطار عصرى . ويختار بطلى المسرحية من هواة غير محترفين لفن التمثيل ، لم يتكلسوا ، ولم يتشربوا عادات الممثلين . ولم يعرفوا بعد العادات السيئة فى صنعة الممثل . يجرى العرض الأول فى مدينة لندن فى أوائل الستينيات .

٢ ـ ملاحظات حول إخراج (روميو وجولييت)

الملاحظــات هــى حوار جرى بين المخرج فرانكو زفيرالّى وبين الناقد المسرحى الإنجليزى كينيث تينان KENNETH TYNAN رئيس قسم الدراما بالمسرح القومى الانجليزى والصحفى الشهير .

تجربة زفيرالى فى روميو وجولييت تجربة رائدة بلا شك . فالمخرج يُجرب ببطلين جديدين فى نــص من أعمق نصوص مسرح شيكسبير .. (روميو وجولييت) . النص مستوحى من أسطورة شعبية إيطالية للكاتب الروائى الإيطالى ماتيو بانديللو [1] MATTEO BANDELLO (١٤٨٥ ــ ١٥٦٢ م) . ثم أخذ عنها الشاعر (آرثر بروك) ونُشرت أول ما نُشرت فى عام ١٥٦٢ م فى منتصـــف القرن السادس عشر الميلادى . أُعيدت للطبع مرة أخرى فى عام ١٥٧٨ م . وفى عام ١٥٨٠ م يقــوم الــدرامــى الأسبــانى (لوب دى فيجا LOPE DE VEGA ــ ١٥٦٢ ــ ١٦٣٥ م) بتقديم إعداد مُعد فرنسى لنفس القصة عام ١٥٨٠ م .

الدرامــا تدافع عن الشكل والطابع المدنيين . وتدين شكل النبلاء الاقطاعى وكل ما يصدر عــن هــذا الشكل من تصرفات . مشاهد الشعب والخدم فى المسرحية تُبرزان ثقل الشكل المدنى وحيرته من مشكلات النبلاء الاقطاعيين . كما أن العداوات الملتهبة والمتواصلة ، والتى يفُضّها أمير فيرونــا VERONA بين الحين والحين طوال سير الدراما ، تُبرز ضمن سياقها موقف المدنيين من أفكار الحب عند الشابين روميو وجولييت .

فالمســرحية إذن والحالــة هذه ، لا تبحث فى قصة الحب بين الشابين فقط ، بقدر ما تُفسر وتفضــح أيضاً سقوط وانحدار موقف العائلتين الكبيرتين فـــى فـــيرونا .. عائلة النبيل كابيوليت CAPULET وعائلة الشريف مونتاجيو MONTAGUE ، وهما السبب الأول لكارثة وتراجيديا الحــب .. رومــيو وجولييت . مجتمع يحتوى على الصراع بين الشباب والعجائز فى عصر النهضة

الأوروبى . وتنـــتهى المسرحية بتضحية الشاب والشابة على مذبح الحب الخالص ، وانتصار المدنية على الإقطاع ، والسمو بأخلاق المدنية على أخلاق النبالة ـــ إذا اعتبرنا ان بالنبالة أخلاق .

تحت سماء إيطاليا الحارقة تسير أحداث التراچيديا . ولأول مرة فى درامات شيكسپير تظهر قوى المصير فى الشقاء والعظمة . فى شهر يوليو يقف الانتقام ومن ورائه البغضاء الكريهة فى طريق حب روميو وچولييت . وعبر البرولوج الأول فى الدراما تظهر نتائج صراع الأسرتين الكبيرتين . الموقـــف هـــنا يتشابه إلى حد كبير مع موقف الفتاة والشاب الأسبانى فى مسرحية (يهودى مالطا THE JEW OF MALTA) عـــند الأنجلـــيزى كريستوفر مارلو [٢] CHRISTOPHER MARLOW (؟ / ٢ / ١٥٦٤ ـــ ١ / ٦ / ١٥٦٣ م) ، حيث الفتـــاة والشاب يتقابلان هما أيضاً وجهاً لوجه مع صراعات العائلات المتطاحنة ضد سعادتهما . تتضح عبقرية شيكسپير فى رسم صـــورة مـــن صور الإقطاع والتصرفات اللاإنسانية عند هذه الطبقة ، وهو ما وصل إليه متأخراً تشيكوف فى السنوات الأولى من القرن العشرين فى درامته (الخال ڤانيا ، بستان الكرز) . ليست مشـــكلة الدراما روميو وچولييت فى رفض چولييت نصائح أسرتها بالزواج من باريس PÁRIS النبـــيل الـــذى تقدم لخطبتها ، لكن المشكلة فى أن چولييت الشخصية الإنسانية ، إنما تتمرد على تقاليد الإقطاع ، فى إفساح حر سليم للمواطن المدنى وكلمات القس ليرنس LÖRINC وشعاراته الإنسانية تُبرز هى الأخرى إنسانية دينية مجاورة .

إن روميو وچولييت يفنيان فى عالمهما الخاص ، تماماً كما تفنى شخصيات درامات شيكسپير الأخرى هملت وعطيل ودزدمونة . المعرفة والمشكلات والمصير النهائى الأخير ، كل ذلك ينكشف فى المقابلـــة الأخيرة والختامية لبطلى الدراما .. لكن بعد فوات الأوان . وبعد أن يصعقهما نفس المصـــير التراچـــيدى . ومـــع ذلـــك ، فإن نهاية روميو ونهاية چولييت لم تكن خسارة كبيرة إلا للمشـــاهدين فقـــط .. من الزاوية الإنسانية والعاطفية . فقد غيّرت هذه الخاتمة القاتلة من سلوك وصراع العائلتين المتطاحنتين ، كما أن الفراق الذى نشهده على المسرح بين روميو وچولييت ، لم يكن فراقاً أبدياً ، فقد جمعهما شيكسپير ـــ وبسرعة رائعة ـــ فى القبر .

الدراما إذن ، هى انتصار الحب الشاب على الإقطاع البغيض ، وهى أيضاً التراچيديا المُحزنة للحب . والحب فيها لون جديد من الحب الذى تعودناه عند شيكسپير . فحب روميو وچولييت ،

يختلف عن الحب المتأخر كما فى عطيل أو أنتونى وكليوباترا . الحبيبان هنا يغليان فى عز أيام الصيف بناره القوى ، ووثبته العارمة وظلامه المُغرق فى الظلمة . والحبيبان يتنفسان الهواء الأسود القادم من أنفاس الأسرتين . المسرحية تجرى أحداثها وتلهث نحو هدف بعيد مميت وقاتل ، حتى تصل إلى نقطة الهدف المشئوم . وبدون التنافر والتناحر بين الأسرتين — والذى يبدأه شيكسبير منذ رفع الستار — لا توجد مسرحية . هذا هو ظل الهواء الأسود ورياحه التى تهب علينا منذ اللحظات الأولى . لتُظهر علاقـــة الأسرتين ، ولتتبلور أمام أعيننا كمشاهدين لمشاهد الغرام ، حتى يصل هذا الحب الطرى الشـــاب فى مرحلته الثانية إلى غنائيته الإيطالية الساخنة فى مشهد الشرفة . وفى المرحلة الثالثة من الدرامـــا تصل اللفتة أو الوقفة الدرامية بموت تيبالت ومركتيو TYBALT , MERCUTIO فى المشاحنة أو المبارزة السلاحية ، التى تنتهى بنفى روميو إلى مانتو MANTUA خارج ڤيرونا . أما فى المرحلة الرابعة والأخيرة من المسرحية ، فيتدحرج الحجر الأكبر فى المسرحية ، حين تشرب جولييت المُـــنوّم مـــن الـــدواء . بعدها تنهال علينا كل مصائب القدر والدهر ونتائج الإقطاع والخلافات والاضطهاد اللاإنسانى .

لأول مرة عند شيكسبـــير (بالنسبة لأعماله التى كانت قد صدرت حتى عام ١٥٩٤ م) تـــاريخ كتابته لدراما روميو وجولييت ، نراه يكتب بهذه الشاعرية الغنائية . فأعماله التى قبل هذا التاريخ من أمثال مسرحيات ..

١ — الجزء الأول من هنرى السادس

THE FIRST PART OF HENRY THE SIXTH

٢ — الجزء الثانى من هنرى السادس

THE SECOND PART OF HENRY THE SIXTH

٣ — الجزء الثالث من هنرى السادس

THE THIRD PART OF HENRY THE SIXTH

التى كتبها ما بين عامى ١٩٥٠ ، ١٩٥١ م

٤ — كوميديا الأخطاء ، عام ١٩٥٢ م

THE COMEDY OF ERRORS

٥ ــ ريتشارد الثالث عام ١٥٩٢ م

THE TRAGEDY OF RICHARD THE THIRD

٦ ــ تيتوس أندرونيكوس ، عام ١٥٩٣ م

THE TRAGEDY OF TITUS ANDRONICUS

٧ ــ ترويض النمرة ، عام ١٥٩٣ م

THE TAMING OF SHREW

٨ ــ السيدان من فيرونا ، عام ١٥٩٤ م

THE TWO GENTELMEN OF VERONA

كُــل هذه الأعمال لم تظهر فيها هذه الشاعرية الغنائية التى حمّلها شيكسبير درامته (روميو وجوليـــت) . فالمسرحية تفيض بالروح الإنسانية ، وبصدىً صوتى موسيقى يكمن فى تصميمها الإنشـــائى الدرامـــى ، وكذلك فى التركيبات اللفظية فى أشعارها ، وكأنها وتركمان يشع بالحنان والعاطفة والموسيقى العذبة . وكأن هذه الموسيقى تُطل علينا من عالم آخر .. عالم جديد على جمهور المشاهدين لفـــرط رقته أو قُل غرابته إن شئت . إن رقة المسرحية ــ كعمل درامى ــ تفوق رقة قصيدتى الشاعر الغزليتين فى عاطفتهما . وسبب ذلك أن النسيج الدرامى فى (روميو وجوليت) جاء من النوع الذى يتضافر مع هذه السوناتا الجديدة . فشاعرية شيكسپـــير فى المسرحية تُغنّى من القلـــب ، وتُبكى من القلب أيضاً . بل هى تزعق وتثور من نفس القلب على البطلين الشهيدين . لكن .. فى رقة وعاطفة وموسيقى . وفى المسرحية نتعرف على الأماكن التى أراد الدرامى أن يُعبّر عنها .. عن رقة الضعف الذى حمّله بعض شخصياته . فالثابت أن كل قصائده وغزلياته لا تستطيع أن تقول بأبلغ مما قدّمه فى مشهد الشرفة .. هذا المشهد الغرامى التاريخى فى (روميو وجوليت) . وكان ذلك أمراً طبيعياً عند شيكسپـــير . فقد كان شاعراً وحساساً ، يُغنى وهو يكتب ، ويُحمّل مشاهده رقة هذا الغناء فى مشاهد مسرحية ، تؤيده لغته الحلوة ذات الصدى الخاص بها ، والأنغام السامية .

وإذن ، فالمســـرحية هـــى ومضة الموت الفجائية ، التى ترفّ على حب شاب ، فتُحيله إلى تراجـــيديا . فلا يمكن تخيّل شخصية (روميو) أو شخصية (جوليت) فى سن الشيخوخة مثلاً . كمـــا لا يُمكن تخيّلهما فى حالة استرخاء انفعالى ، وكذلك لا يمكن تصورهما شريرين . وإذا كُنا

تموت كَمَداً من أجلهما فى نهاية التراجيديا فإن ذلك يُذكرنا على الدوام بتنافر وتطاحن العائلتين .. مشكلة الحب فى المسرحية ، وتحليل الحب تحليل يفهمه كل إنسان على مر العصور والأزمان . إلا أن الحب النفيس الفريد هنا فى (روميو وجولييت) لا يمكن الاتفاق على كنهه ، كما لا يمكن تقدير مستواه أو مدى عمقه أو صحته أو حقيقته . ذلك لأنه حُب يجعل من المسرحية متحفاً مليئاً بالنفائس وسرائر النفس البشرية .. سكوتها وأحلامها التى بين الضلوع . وهو حُب لا تتسع له جنبات الأرض الفسيحة ، وهو أيضاً الحب الضعيف الرقيق الملمس ، ناعم الوسادة ، الحلو كالسكر ، المرُ القاتل كسم العقرب . وهو الحب الحار الشديد فى ربوع إيطاليا الساخنة فى أعز شهور الصيف . يلسع فى حُرقة ليُمثّل الرغبة فى الانطلاق نحو الصدق والإخلاص والوفاء . وهو فى هذه الرغبة يسير كالعاصفة الهوجاء التى تقتلع كل ما يقابلها من أشجار وورود وجذور . بل لعله أسرع بكثير من سُرعة انطلاق الرياح . لا يعنى ذلك أن شيكسبير قد جعل حوادث هذا الحب تقع فى إيطاليا لبرودة الجو فى بلاده الإنجليز ، لأنه هو نفسه — وهو انجليزى — قد كتب سوناتة (روميو وجوليت) بما لا يعادلها أى حب خارق فى إيطاليا كلها . لكنه كان يُلبس لكل شئ لباسه . وقد اختار إيطاليا مقراً لأحداث تراجيديته ، لأن الجو والحُرقة والرغبة الشابة ، قد تبدو أكثر منطقية هناك فى ڤيرونا .

إن حب (روميو وجولييت) حب من نوع آخر . حب لا يجد له مكاناً على الأرض ، لذلك فهو حب مُميت أيضاً . وهو لذلك لا يصلح للأرض التى نعيش عليها . والأوكسوجين نحتاج إليه فى الحياة ، لكن الأوكسوجين النقى يقتل الحياة .

يمزج شيكسبير فى صورة الحب فى المسرحية بين القوة والضعف . ليضعهما فى ميزان متعادل ، لم يسبق أن استعمله فى أى من مسرحياته السابقة . فمواقف قوة ، ومواقف ضعف تمتلئ بأصوات داخلية ، وهمسات لدخول روميو إلى المسرح فى المشاهد الأولى له فى المسرحية ، وكذلك فى مشهدى الشرفة وليله العُرس ، بما يُوقف تنفّس الإنسان ، وهو يتابع أحداث هذا الحب الكبير .

الدراما بهذه الخصائص والنوعية ، تقع تحت تصنيف مسرحيات (الحكايات المسرحية) أو مسرحيات (الحواديت) التى كان يكتبها شيكسبير . وأقربها إلى حالة مسرحيته (حلم منتصف

لـــيلة صيف) رغم خصائصها التراجيدية . وعائلتا مونتاجيو وكابيوليت الشريفان المتخاصمان لا نجـــد لهما أصل التضاد فى تاريخ مدينة فيرونا ، ولا حتى فى إيطاليا كلها . شيكسبير يضع مشاكل الأسرتين منذ اللحظة الأولى فى الدراما ، ثم يعقبها على الفور أيضاً بمشكلات الحب وقضاياه . هذا بينما تساعد مواقف الكوميديا ومشاهد الشعب على التخفيف من حدة الدراما ، وقوة التراجيديا السائرة بشدة الهشيم فى الحطب .

ولقطـــة اللقاء العابر والمقابلة الأولى بين العاشقين الشابين ، تُحدّد نوع الحب ومصيره منذ اللحظة الأولى لارتباط ذلك بضغائن الأسرتين . ومع أن هذه النظرة الأولى تعتبر خيانة من جانب رومـــيو لحـــبه الأول للفتاه روزالين ROSALINE ، فإن ذلك يُوضّح قوة حبه العاصف للفتاة جوليـيــت ، ولا يضع روميو بين المحتالين النصابين . إنها مرحلة أنقى وأطهر حب عرفه الوجود . يتضـــح ذلك بقوة فى القوة الهائلة التى تشد روميو إلى جولييت فى الحفل التنكرى ، حينما تتلاقى العيون ، عيون الشابين المتحرقة والمتشوقة والمتعطشة للحب الساخن الملتهب وعالمه ، وكأنهما على ميعاد قَدَرى لهذه المقابلة . ومشهد الشُرفة الذى يُضيئه القمر ، هو شاهد عيان على هذه الرؤيا ، وعلى هذه الليلة الخالدة التى يُحدّد فيها المُحبان قرار الزواج . وهو نفس القمر الذى يصبح شاهد الرؤيا على المأساة الشيكسبيـــرية .

وآمال الحب عند الحبيبين لا تتحقق أبداً . فالأحداث تقف لهما بالمرصاد . فإذا أراد الحبيبان تكملة تمازج الروح بالجسد .. لا يحدث شئ . والحب الذى صمم الحبيبان على إطفاء ناره بالقرب بعـــد البعاد ، لا يحدث إلا للحظات قليلة ليست لها صفة الاستمرار أو الاستقرار . لأن أمر نفى رومـــيو إلى خـــارج المديـــنة يحُول دون ذلك . والحب الذى كان يمكن أن يُمهد لسعادة الحبيبين وســـعادة العائلـــتين بعد شقاق لا يحدث أيضاً . ولذلك كان مصير الحبيبين غريباً ، ومُميتاً ومحزناً تراجيديا فى النهاية .

درامـــا رومـــيو وجولييت لا تخلو فكرة الحب غير العادى فيها من قسوة ، تكاد تشبه فى روحها وشكلها قسوة وعذابات القرون الوسطى . فالتراجيديا الأليمة تعُبّ كثيراً من معالم القرون الوسطى . كما أن تصرّفات المسرحية تشبه تصرفات مسرحياتِ القرون الوسطى كذلك . حيث الجحـــيم والنار والتعذيب والعذاب . قسوة فى إثر قسوة . فالمصير القاسى الذى لا يرحم يصطدم

بنفس الحبيبين ، وسقوط روميو وجولييت لا يعني سقوطهما أبداً لأن حبهما باق وممتد امتداداً أبدياً داخـــل القـــبر ، بـــدون إزعاج الأسرتين . بل إن الأسرتين بموقمما شهيدين يعودان إلى رُشدهما ، احتراماً للجسدين الشهيدين .

والـــنظرة الفلسفية التى تكمن خلف هذا الموت وهذا القضاء إنما هى نظرة تفاؤلية ، توحى باستمرار الحياة دون إزعاج من ڤيرونا أو لڤيرونا .

يـــرى الـــناقد الإنجلـــيزى تشارلتون **CHARLTON** ، أن هناك عدم تكافئ بين الإقطاع والمدنية وصراعاتهما فـــى الـــدراما . بمـــا نراه ممثَّلاً فى التطاحن الذى لا يُثمر ولا يفيد ، بل يضُر ويؤذى . وهو يُصر على أنه بخلاف شخصية تيبالت ، لا توجد شخصية إيجابية واحدة فى المسرحية تأخذ المشكلات مأخذ الجد . ولذلك فهو يُعزى هـــذا العـــداء إلى عدم الجدية فى مظهره . ويرى أن شيكســـبير قـــد أظهر الأسرتين على مستوى من السخرية ، بل ونادى الجمهور إلى أن يسخر مـــنهما . هاتان الأسرتان اللتان حوّلتا هذا الحب الخالص الطاهر إلى رفات ، ولم يُباركا هذا الحب الذى كان يمكن بسببه تحويل علاقة الأسرتين إلى هناء وسعادة بدل الشقاء والتعاسة .

والدليل على ذلك أن شخصية واحدة من الشخصيات التى تعُج بها المسرحية ، لم تنتبه إلى طـــريق الصُـــلح ، أو إلى اقـــتراح بالموافقة على زواج الحبيبين . وهى إشارة ودليل على سخرية شيكســـبير من العائلتين . كما أن القس ليرنس نفسه ، لم يجُل بخاطره هذا الإذن من العائلتين بعقد الزواج . لأنه يعلم بمدى تمسكهما بالضغائن . ولذلك لجأ إلى عقد الزواج سراً .

❋ ❋ ❋

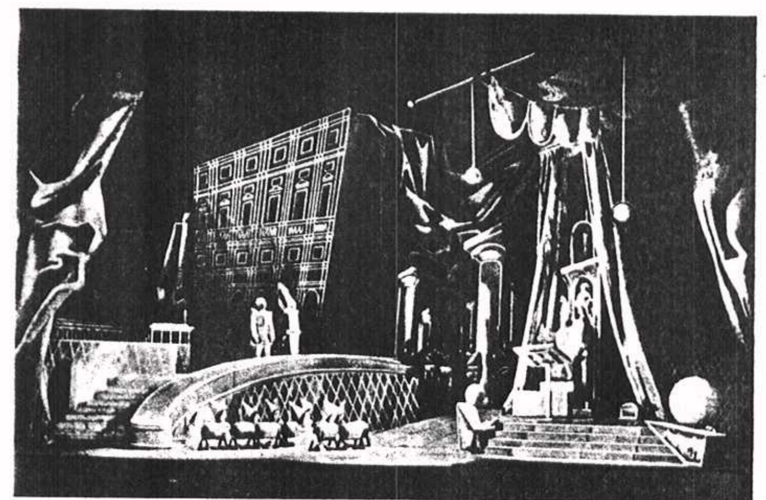
يلـــتزم زفـــيرالى بالاهتمام بالممثلين والاعتماد عليهم وعلى إبداعاتهم التزاماً كاملاً ، لإبراز أفكار المخرج وإيصالها أداءاً تمثيلياً إلى المتفرجين . وهو " يعتبر المخرجين من راينهاردت حتى برخت مذنـــبين فى حق الممثلين ، لأنهم لا يثقون بهم " [٣] وهو يحكم علـــى فرقـــة (الـــبرلينر أنسامبل **BERLINER ENSAMBLE**) بأنها فرقة كبيرة تعطى أفكاراً وفناً جيداً ، لكنها تفتقد إلى الحب فى المسرح .

يُفسر نظرته إلى المخرجين الذين لا يثقون فى ممثليهم ، مـــن منطق أنه لا يمكن إجبار الممثل عـــلى تمثيل شئ مُعيّن . فالممثل ليس آلة نضغط على أحد أزرارها ليعمل كالآلة سواء بسواء . إنه يُعــبّر عن نفسه هو . وهو فى إخراجه لروميو وجولييت (زفيرالى أقصد) قد قدّم فى المشاهد عدة حلـــول للممثلين . ليختار هو أو هُم واحداً من هذه الحلول . لا يُهم إن كان الحل يتسم بالشكل التراجيدى أو الكوميدى . المهم هو مناسبة الحل للممثل ، لتولد إبداعاته من هذا الحل مُحملة بما يراه هو مناسباً فى الإنفعال والصوت .

فالإخراج المسرحى ليس عملاً مستقلاً فى المسرح ، وهو ما يستوجب ضرورة احترام أفكار وإبداعات الممثلين . إن عمل المخرج يسير إلى النسيان . أما عمل الممثل فهو الباقى والخالد . هكذا كان منهجه مع الممثلين .

يسير زفيرالى فى إخراجه عادة إلى إبراز (شاعرية العلاقات الإنسانية) فى المقدمة . ولا يلجأ كـــثيراً إلى الاهـــتمام بموســـيقية الكلمة أو الحوار . إن الأهمية عنده فى عصرية الأحاسيس ، وفى المضـــمون العصـــرى الحديث لتعبير العصرية ، سواء فى الشعر أو فى الحقيقة . فلكل منهما إيقاع مختلف ، وهذا الإيقاع يجب الالتفات إليه وتصنيفه فى دقة وحذر شديدين .





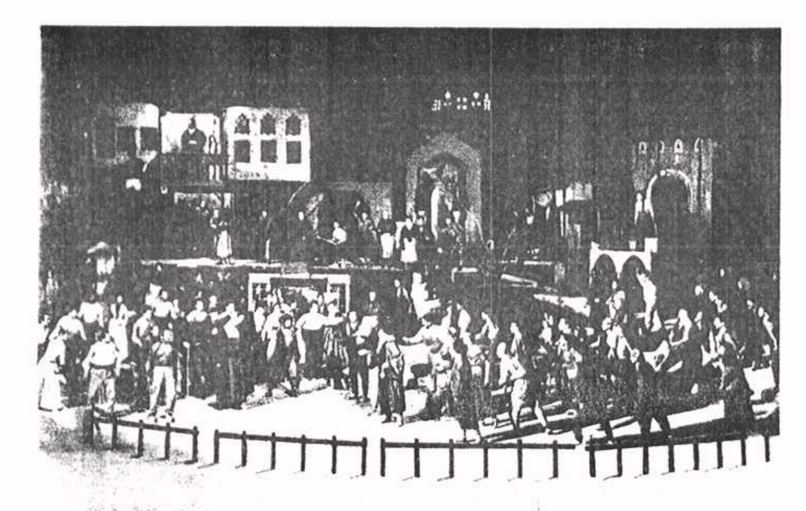
G. F. Malipiero *Callott szeszélyei* cimű operája. E. Prampolini diszlete (1942)

Pirandello *Hat szerep keres egy szerzőt* a római Piccolo Teatróban. O. Costa rendezése (1948)



١ ـ نزوات كالّوت (أوبرا)　　　ديكور أ. برامبولينى

٢ ـ ست شخصيات تبحث عن مؤلف　　إخراج أ. كوستا　　المسرح الصغير ــ روما



Kazantzakisz *Akinek meg kell halnia* cimű drámája az athéni Görög Népszinházban. Muszenidisz rendezése (1956)

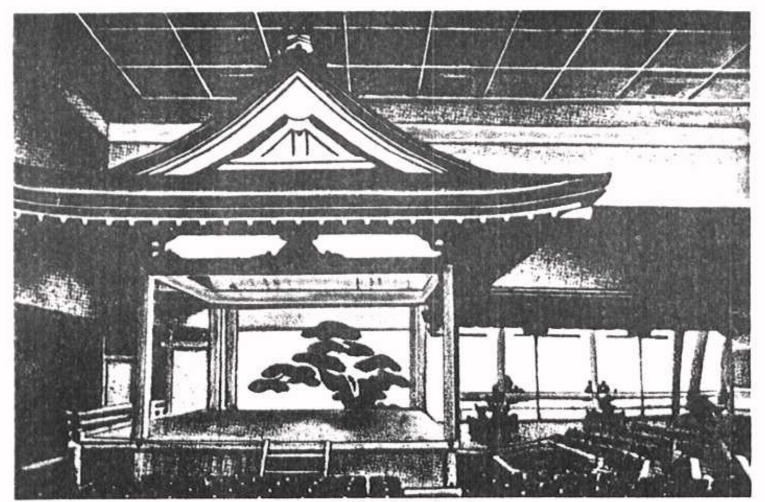
Aiszkhülosz *Oreszteiá*ja az epidauroszi antik szinházban. D. Rondirisz rendezése (1959)



المسرح اليونانى الحديث

١ ـ المسرح الشعبى اليونانى   أثينا

٢ ـ الأورستية   على مسرح أبيداروس التاريخى



Japán kabuki szinház szinpada

Modern japán szinház Tokióban



١ ـ خشبة المسرح الكابوكى   اليابان
٢ ـ المسرح الحديث   طوكيو



مراجع وهوامش الفصل الثالث



ثالثاً : الدراسات المعاصرة

ايرڤين بيسكاتور ERWIN PISCATOR

(١) كارل هاينز مارتن KARL HEINZ MARTIN

مخـــرج تقدمـــى ثـــورى ألمانـــى . أحـــد الثـــوريين المســـرحيين فى مسرح فولكس بيهن TH. VOLKSBÜHNE . عمل من عام ١٩٤٥ حتى وفاته عام ١٩٤٩ م مديراً لمسرح هابل HEBBELTHEATER .

(٢) أرنست توللر ERNST TOLLER

(١ / ٢ / ١٨٩٣ ــ ٢٢ / ٥ / ١٩٣٩ م) شاعـــر وكـــاتب درامى ألمانى . اشترك فى الحرب العالمية الأولى . وبعد ذلك رفع لواء العصيان ضد كل الحروب . يقترب من حركة العمال (البروليتاريا) ، ثم يصبح عضواً فى الحزب الاشتراكى المستقل U. S. P. D . يهاجر عام ١٩٣٣ إلى الولايـــات المتحدة الأمريكية . وهناك ينتحر عام ١٩٣٩ م . توللر واحد من التعبيريين الألمان الكبار . ينحاز إلى الثورة فى الأدب والمسرح . أهم أعماله الدرامية :

ــ شعب ــ رجل	1. MASSE - MENSCH , 1921
ــ اقتحام الآلة	2. MASCHINENSTRÜMER , 1922
ــ حيثما وُجدوا	3. HINKEMANN , 1923
ــ هيا .. إلى الحياة	4. HOPPLA , WIR LEBEN , 1927
ــ قصة طفولة فى ألمانيا	5. EINE KINDHEIT IN DEUTSCHLAND, 1933
ــ القس هول	6. PASTOR HALL
ــ كتاب السنونو	7. DAS SCHWALBENBUCH , 1924

(٣) ERWIN PISCATOR.

DAS POLITISCHE THEATER . 1929 .

لم أعـــثر كباحث إلا على خمس منها فقط هى من تأليف دراميين بوليتاريين . أما المسرحية السادسة فكانت تأليفاً جماعياً . والمسرحيات هى :

ـــ أعداء ـــ مكسيم جوركى	1. FEINDE
ـــ أيها المواطن المتشرد فى خدمة الحقيقة ـــ يونج	2. JUNG
ـــ كاناك ـــ يونج	3.
ـــ البؤس ـــ ك . أ . ڤيتفوجل	4.
ـــ النبيل هاجن ـــ أبتون سنكلير	5. UPTON SINCLAIR
ـــ يوم الروسيا ـــ تأليف جماعى بإشراف بيسكاتور	6.

(٤) إيرڤين بيسكاتور

المسرح السياسى . مصدر سابق . ص ٢٤ .

(٥) المصدر السابق .

(٦) ليوبولد جاسنر LEOPOLD JESSNER

(١٨٧٨ ـــ ١٩٤٥ م) مخـــرج ألمانى متميز . عمل فى عشرينيات القرن الحالى مديراً فنياً بالمســـارح الحكومية الألمانية .. ZEITTHEATER ركن فى إخراجه إلى إبراز القضايا السياسية الساخنة .

(٧) هربرت ياهرنج HERBERT JHERING

(١٨٨٨ م) . جائزة ليسنج LESSING فى الآداب . عضـــو أكاديميـــة الفنون فى برلين AKADEMIE DER KÜNSTE . حتى عام ١٩٣٣ م كان أكبر نقاد ألمانيا . كتب عديداً من الكتب فى الفن . بعد ١٩٤٥ م أصبح الدراماتورج الأول فـــى مســـرح الـــدويتش الألمانـــى DEUTSCHES THEATER . أستاذ بجامعة همبولت HUMBOLDT .

(٨) المسرح السادس

مصدر سبق ذكره

(٩) جنتر وايزنبورن GÜNTHER WEISENBORN

(١٠ / ٧ / ١٩٠٢ ــ ٢٦ / ٣ / ١٩٦٩ م) . كاتب نثر وقصة ، ودرامى ألمانى غربى .
انــتهى مـــن دراسة الطب وعلوم اللغة الألمانية . عمل فى برلين . اشتغل بجانب برتولت برخت فى إعـــداده معه لمسرحية (الأم DIE MUTTER) . هاجر من ألمانيا عام ١٩٣٥ م . عاد سراً إلى ألمانيا لإنجاز مهمة سرية ضد النازية عام ١٩٣٧ . سُجن عام ١٩٤٢ م . فى عام ١٩٤٥ م يعمل باحدى مجلات المسرح . وفى عام ١٩٥٢ م يستقر فى مدينة هامبورج HAMBURG .

والتر فلزنشتاين WALTER FELSENSTEIN

(١) WALTER FELSENSTEIN
MUSIK THEATER, 1961

(٢) المصدر السابق ص ٥٥ IBID. P. 55

أدولف أبيا ADOLPH APPIA

(١) ADOLPH APPIA
DIE MUSIK UND DIE INSZENIERUNG
VERLAGANSTALT , F. BRUCKMANN , MÜNCHEN , 1899 .

(٢) المصدر السابق ص ٩٣ IBID. P. 93

بنّو بسون BENNO BESSON

(١) بيتر هاكس PETER HACKS

من مواليد ٢١ / ٣ / ١٩٢٨ م . مخرج ألمانى من ألمانيا الديمقراطية .

كاتـــب روايـــات وكاتـــب درامى . أبوه محام ديمقراطى اشتراكى راح ضحية النازية عام ١٩٣٣ م . عـــاش هـــاكس فى داكو DACHAU فى ألمانيا الاتحادية منذ عام ١٩٤٦ . ثم درس الفلســـفة وعلـــوم الاجتماع فى ميونيخ من عام ١٩٤٧ . حصل على الدكتوراه فى عام ١٩٥١ ليعمل إلى جانب برخت . ويعيش فى ألمانيا بعد لك .

عمـــل فى الفترة من ١٩٥٦ إلى ١٩٦٣ م دراماتورج لمسرح الدويتش الألمانى . وبتأثير من برخـــت كـــوّن لنفسه ولأعماله دراماتورجية خاصة به ترتكز فى فلسفتها على إبداع شخصيات تدفعها المواقف الدرامية بقوة وعنف ناحية فكر التغيير للعالم من حولها . يتعمد فضح الأيديولوجية الرأسمالية فى أعماله . ولهذا كثيراً ما يلجأ إلى استعمال (الجروتسك) فى موضوعات تاريخية وقديمة

(٢) يفجني ليفوفتش شفارتس JEVEGNYIJ LVOVICS SVARC

(٢ / ١١ / ١٨٩٦ ــ ١٥ / ١ / ١٩٥٨ م) . كاتـــب درامى سوفيتى ، شاعر وكاتب روايات . كتب الشعر منذ الصغر . كتب عام ١٩٢٥ أول درامة مسرحية . ثم اتجه إلى الكتابة فى مسرحيات الشباب .

يســـتأثر على الجماهير بدءاً من عام ١٩٤٠ م عندما يكتب مسرحية (الظل TYENY) بعدها يكتب دراما (التنين ــ DRAKON عام ١٩٤٤ م) . جرّب فى كتابة السيناريو فى بعض الأفلام السينمائية ومسرحيات العرائس ومسرحيات الحكايات .

(٣) راجـــع دراســـتنا بعنوان (الأصول الفكرية عند برخت بين التخلخل والاستمرار) من ص ٦١٩ إلى ص ٦٥٣ فى كـــتاب : المســـرح بـــين الفكرة والتجريب . المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان . طرابلس . ليبيا . الطبعة الأولى ١٩٨٤ م .

(٤) بينو بيسّون BENNO BESSON

A SZINHÁZ MA . GONDOLAT . BUDAPEST . 1970 . P. 395 .

(٥) المصدر السابق ص ٣٩٦ . IBID. P. 396

(٦) نفس المصدر السابق ص ٣٩٧ IBID. P. 397

لورانس أوليفيه SIR , LAURENCE OLIVER

(١) فيفيان لى VIVIEN LEIGH

(٥ / ١١ / ١٩١٣ ــ ٧ / ٧ / ١٩٦٧ م) اسمهـــا الأصلـــى فيفيـــان مـــارى هارتلى VIVIEN MARY HARTLEY . ممـــثلة إنجليزية . بدأت العمل بالتمثيل عام ١٩٣٥ م . فى عـــام ١٩٣٧ تحقـــق نجاحاً فى دور (أوفيليا OPHELIA) إلى جانب لورانس أوليفيه فى دراما

شيكسبير (هملت) . بعدها يتزوجان . كونت مع زوجها ثنائياً مسرحياً ، تعاونا معا فــى مكبث (لــيدى مكبث) ، ومثلت دور ليدى أنا LADY ANNA فى ريتشارد الثالث لشكسبير أيضاً . مثلــت دور بلانش ديبوا BLANCHE DUBOIS فى دراما تينيسى وليامز TENNESSEE WILLIAMS (عربة اسمها الرغبــة A STREETCAR NAMED DESIRE) ، ثم قامت بــدور بــاأولا PAOLA فى مسرحيــة جــان جيرودو JEAN GIRAUDOUX (١٨٨٢ ــ ١٩٤٤ م) المعــنونة (من أجل لوكريس POUR LUCRÈCE) من إخراج الفرنسى جان لوى بارو . ممثلة سينمائية شهيرة .

(٢) يقصد لورانس أوليفييه استوديو الممثلين فى أمريكا (استوديو المخرج الأمريكى لى استراسبرج LEE STRASSBERG) والطريقة المبتدعة فى فن التمثيل .

(٣) LAURANCE OLIVIER

BESZÉLGETÉSEK SHAKESPEARE – SZEREPEKRÖL .
A SZINHÁZ MA . GONDOLAT . BUDAPEST , 1970 . OP.CIT,
PP . 210 – 217 .

تايرون جوثرى SIR , TYRONE GUTHRIE

(١) كارل تشابك KAREL ČAPEK

(٩ / ١ / ١٨٩٠ ــ ٢٥ / ١٢ / ١٩٣٨ م) . كاتب قصة ، وكاتب درامى تشيكى . أبــوه طبيــب مناجم ، ثم طبيباً باحدى حمامات العلاج الطبيعى . درس فى جامعات براغ وبرلين وبــاريس . حصل على الدكتوراه فى الفلسفة الجمالية . أولى أعماله عام ١٩١٨ م (البرجماتية أو فلسفة عوائق الحياة) .

PRAGMATISMUS ĚILI FILOSOFIE
PRAKTICKÉHO ŽIVOTA

(والـــبرجماتية PRAGMATISM هي الاستشراف العملي للأمور والمشكلات . مذهب عملي لفلسفة الذرائع . وهي فلسفة أمريكية تتخذ من النتائج العملية مقياساً لتحديد قيمة الأفكار الفلسفية وصدقها) .

تدخل البرجماتية في نسيج أعمال تشابك . عمل مربياً ببيت أحد النبلاء أثناء الحرب العالمية الأولى . من عام ١٩١٧ حتى عام ١٩٢٠ م يشتغل محرراً لجريدة يومية في براغ .. جريدة نارودني ليســـتي NÁRODNI LISTY . ومن عام ١٩٢١ حتى وفاته يدير تحرير جريدة الشعب ليدوفي نوفيني LIDOVÉ NOVINY .

أهم أعماله الدرامية :

ـــ العصر الأبيض	1. BILA NEMOC . 1937
ـــ الأم	2. MATKA , 1938

(٢) يوجين أونيل EUGENE GLADSTONE O´NEILL

(يوجـــين جلادســـتون أونيل ١٦ / ١٠ / ١٨٨٨ ـــ ٢٧ / ١١ / ١٩٥٣ م) . كاتب درامي أمريكي ، يُسمى أب الدراما الحديثة . حاصل على جائزة نوبل NOBEL عام ١٩٣٦ م . أبـــوه ممـــثل إيرلـــندي متجول . درس يوجين أونيل في عدة مدارس كاثوليكية . ثم التحق بجامعة برنســـتون PRINCETON في الولايـــات المتحدة الأمريكية . لكن لم يُكمل الدراسة الجامعية ، وانضم ممثلاً في فرقة أبيه . عمل بأحد مناجم الذهب حفاراً ، وصحفياً بعد ذلك . قضى نصف سنة كاملـــــة بإحـــدى مصحات الصـــدر لمرضه الرئوي . درس أثناءها تعاليم مدرسة الأستاذ بيكر BAKER وحلقاتـــه الدراسية في علم الدراما وفن كتابة المسرحية . كتب عدة درامات من ذات الفصل الواحـــد مـــا بين أعوام ١٩١٣ ، ١٩١٩ م في عام ١٩٢٠ يكتب أولى دراماته الطويلة (وراء الأفـــق . BEYOND THE HORIZON) وتصيب نجاحاً كبيراً . تأثر بالتيار الطبيعي الـــذي كان منتشراً في تلك السنوات . وسرعـــان مـــا يتجه إلى تيار التعبيرية ليكتب بقية أعماله الدرامية :

ـــ الإمبراطور جونز	1. THE EMPEROR JONES , 1920

ــ القرد الكثيف الشعر 2. THE HAIRY APE , 1922

ــ الصباح يعود الكترا 3. MOURNING BECOMES ELECTRA , 1931 .

(الكترا الأمريكية)

ــ قدوم الرجل الثلجى 4. THE ICEMAN COMETH , 1939 - 1940.

ــ لمسة الشاعر 5. TOUCH OF A POET 1936 - 1940 .

ــ 6. A LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT , 1940 - 1941

رحلة الليل الطويلة

ــ القمر غير الشرعى 7. A MOON FOR THE MISBEGOTTEN, 1941 - 1942

ــ (ظهرت عام ١٩٦٤ م بعد وفاته) 8. MORE STATELY MANSIONS.

(٣) سين أوكيزى SEAN ÓCASEY

(٣١ / ٣ / ١٨٨٠ ــ ١٨ / ٩ / ١٩٦٤ م) . كاتب درامى إيرلندى وكاتب قصة . أخ لإثنى عشر طفلاً . ينحدر من أسرة بروتستانتية فقيرة . تعلم القراءة والكتابة وهو فى سن الثالثة عشـرة مـن عمره . عمل عامل رصيف فى حوض للسفن . ثم عاملاً لتقطيع الحجارة . اشترك فى صحوة عام ١٩١٦ م فى إيرلندا فى عيد الفصح EASTER ، وقُبض عليه فأودع السجن . بعد ذلك تفتحت عيناه على الحركة القومية لبلاده إيرلندا . فاعتنق الاشتراكية فى وقت مبكر . ولعب دوراً هاماً فى حركة النقابات العمالية .

أولى دراماته بعنوان (ظِل المُسلَّح بالبندقية ــ THE SHADOW OF A GUNMAN) عـام ١٩١٣ قوبلت بالرفض من مسرح أبى ABBEY THEATRE . يتبعها بدرامة (جونو والطـاووس JUNO AND THE PAYCOCK) عام ١٩٢٤ م التى ترسم صورة واقعية عن بؤس المدينة . يخلط فيها بين عنصرى التراجيديا والكوميديا . وتسجيلاً لصحوة عيد الفصح يكتب عام ١٩٢٦ درامته (المحراث والنجوم) THE PLOUGH AND THE STARS . هاجم فيها المنادين بالقومية ونعرتها . واضطُر بعدها إلى مغادرة البلاد .

فى عـــام ١٩٤٠ م يكتب درامة بعنوان (النجم يعود أحمراً ـــ THE STAR TURNS RED . وفى عام ١٩٤٢ م يكتب درامته (الزهور الحمراء لى A RED ROSES FOR ME)

تشارلس ماروتز CHARLES MAROWITZ

(١) CHARLES MAROWITZ
JEGYZETEK A KEGYETLENSÉG SZINHÁZÁRÓL . A DRÁMA MÜVÉSZETE MA . GONDOLAT . BUDAPEST . 1974 . PP 530 – 531 .

(٢) المصدر السابق ص ٥٣٤ . IBID. 534

بيتر هول PETER HALL

(١) بول اسكوفيلد PAUL SCOFIELD

(مـــن مـــواليد ٢١ / ١ / ١٩٢٢ م) . ممثـــل انجلـــيزى . عمل عضواً بفرقة برمنجهام المسرحية . تعرّف عليه بيتر بـــروك واحتضنـــه . مثّل لـــمدة سنتين (١٩٤٦ ـــ ١٩٤٨ م) فى مسرحيات مسرح استراتفـــورد أون آفون STRATFORD - ON AVON أدواراً شيكسبيرية صـــعبة .. ـــ مركُتيو ـــ روميو وجولييت ، أندريا ـــ الليلة الثانية عشرة) . وصفه النقاد الإنجليز بأنـــه يحمل تجسيد عصر النهضة فى التمثيل . يمثل الكلاسيكيات بنفس قدرة التمثيل فى الدرامات العصرية والحديثة . أهم أعماله فى التمثيل المسرحى .

١ ـــ ريتشارد الثانى ـــ شيكسبـــير

٢ ـــ هملت ـــ شيكسبـــير

٣ ـــ الملك لير ـــ شيكسبـــير .

واشـــترك بأدوار شتى أخرى فى مسرحيات للدراميين ت . س . إليوت T. S. ELIOT ، جـــراهـــام جرين GRAHAM GREENE . يعمد إلى التركيز الشديد فى تحليله للأدوار الـــتى يضطلع بها . يمتاز بطلعة تراجيدية .

PETER HALL , FLOURISH MAGAZINE . (٢)
A HAMLET MA . A SZINHÁZ MA . GONDOLAT .
BUDAPEST , 1970 . OP.CIT, PP . 234 – 235 .

إرفين أكسر ERWIN AXER

(١) سلافومير مروچيك SLAWOMIR MROŽEK

(من مواليد ٢٦ / ٦ / ١٩٣٠ م)

كاتب قصص وروايات ودرامات بولندى . جرافيكى يعمل بالفنون التخطيطية كالتصوير والزخرفة GRAPHIC . انتهى من دراسته للمعمار فى جامعة كراكّو KRAKKO . كتب أول رواية ساتيرية له عام ١٩٥٠ م . طبع أول كتاب لدراماته فى الستينيات . أعماله الدرامية عرفت طريقها إلى خشبات مسارح بولندا من عام ١٩٥٩ م . انتقل للإقامة الدائمة بعد ذلك فى إيطاليا وفرنسا التى استقر فيها بعد ذلك . تتميز أحداث دراماته بالحفاظ على إطار الدراماتورجيا الكلاسيكية . بمعنى الحفاظ على قانون الوحدات الثلاث (الزمان ، المكان ، الموضوع) . رشحته دراماته ليصبح واحداً من أحسن كُتاب الجروتسك GROTESQUE فى الأدب الدرامى . يحاول فى دراماته إبراز رجل وإنسان العصر فى حالة الاهتزاز والتشويه البغيض أمام ما يقدمه له العصر بكل ما فيه من إفلاس وعجز .

أهم دراماته :

— أولى دراماته — البوليس 1. POLICJA , 1958

— 2. MĘCZEŃSTWO PIOTRA OHEYA , 1959 .

استشهاد بيوتر أوهيا (فصل واحد)

— فى البحر الواسع — فصل واحد . 3. NA PELNYM MORZU , 1960

— كارول — فى فصل واحد 4. KAROL , 1965 .

— (إستربتيز) التعرّى — فى فصل واحد 5. STRIP - TEASE, 1965 .

— ليل لطيف 6. CZAROWNA NOC, 1962 .

— الديك الرومى	7 . INDYK , 1960
— موت الملازم	8 . ŚMIERĆ PORUCZNIKA , 1962
— تانجو	9 . TANGO , 1963
— درع الصدر العملى	10 . PÓLANCERZE PRAKTYCZNE , 1953
— الفيل	11 . SLON , 1957
— بولندا فى صور	12 . POLSKA W OBRAZACH 1957
— حفلة على حائط الذَرَّة	13 . WESELE W ATOMICACH , 1959
— التقدّمانى (المؤمن بتقدم المجتمع)	14 . POSTĘPOWIEC 1960
— مطر	15. DESZCZ , 1964
— المهاجرون	16 . EMIGRANA , 1974

(٢) جورج الثانى دوق ماينيجن MEININGEN

(١٨٢٦ — ١٩١٤ م) صاحب منهج من مناهج الإخراج المسرحى . كوّن فرقة مسرحية خاصة فى قصره ، وأجرى على المسرح بواسطة تدريبات فرقته كثيراً من الإصلاحات المسرحية .

(٣) ERVIN AXER
A RENDEZÖ HELYZETE KORUNK SZINHÁZÁBAN .
A SZINHÁZ MA . GONDOLAT . BUDAPEST . 1970 . OP.CIT, P. 455

هارولد كلورمان HAROLD CLURMAN

(١) HAROLD CLURMAN .
MÁS NYELVEN BESZÉLÜNK . A SZINHÁZ MA.
GONDOLAT . BUDAPEST . 1970 . OP.CIT, P. 435 .

(٢) المصدر السابق ص ٤٣٧ IBID. 437

(٣) ساشا جترى SACHA GUITRY

(٢١ / ٢ / ١٨٨٥ — ٢٤ / ٧ / ١٩٥٧ م)

ممثل وكاتب درامي فرنسي . مثّل أكثر من مائة وخمسين دورا فى المسرح كلها أدوار البطولة . فُصّلت الأدوار على شخصيته ، عمل بالسينما فى عدة أفلام . ظل عضوا بالأكاديمية الفرنسية جونكور GONCOURT من عام ١٩٣٩ م حتى أُعفى من العضوية بعد الحرب العالمية الثانية لشبهة اتصاله بالنازيين الذين استوطنوا فرنسا آنذاك .

(٤) نويل كووارد NOËL COWARD

مؤلف درامي وممثل ومخرج إنجليزى . أبوه ممثل شعبى . لعب أول أدوار البطولة فى حياته عام ١٩٢٤ م فى مسرحية (الدوّامة — THE VORTEX . أخرج الكثير من المسرحيات التى قام بالبطولة فيها . حاول تسلية الجماهير عن طريق كوميديات رفيعة المستوى .

ألان شنايدر ALAN SCHNEIDER

(١) أدوارد ألبى EDWARD ALBEE

(من مواليد ١٢ / ٣ / ١٩٢٨ م) مؤلف درامي أمريكى . درس فى جامعة كولومبيا COLUMBIA بنيويورك . فى عام ١٩٥٩ تُقدم أولى مسرحياته على المسرح فى برلين الغربية . ألبى إلى جانب زميليه الأمريكيّين آرثر ميللر وتينيسى وليامز يمثلون الدراماالأمريكية الحديثة . دراماته تقوم على استعمال عنصر الأبسيرد والتجريد — واستغلال التشاؤمية PESSIMISM فى إبراز العالم وكأنه أسوأ العوالم الممكنة عندما يترع كل شئ بطبيعته إلى الشر ، ويُعتقد بأن كفة الشر والشقاء هى الكفة الأرجح فى هذا العالم ، من كفة الخير والسعادة . يهدف ألبى من وراء هذه التشاؤمية إلى عرض نفسيات وطبيعة المجتمع الأمريكى المعاصر .

أهم دراماته :

- قصة حديقة الحيوان — فى فصل واحد 1 . THE ZOO STORY , 1959
- وفاة بيسّى سميث 2. THE DEATH OF BESSIE SMITH , 1960
- الصندوق الرملى 3 . THE SANDBOX , 1959
- الحُلم الأمريكى 4. THE AMERICAN DREAM , 1960

5. WHO´S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF 9 , 1962

— من يخاف فرجينيا وولف ؟

6 . A DELICATE BALANCE, 1966 — التوازن الرقيق

7. EVERYTHING IN THE GARDEN , 1967 — كل شيء في الحديقة

(٢) ALAN SCHNEIDER

BRECHT ES AZ AMERIKAI SZINHÁZ . A SZINHÁZ MA .
GONDOLAT : BUDAPEST , 1970 . OP.CIT, P. 391 .

(٣) المصدر السابق ص ٣٩٢ IBID. 392

أوتومار كراتشا OTTOMAR KREJČA

(١) ڤاتسلاف هافل VÁCLAV HAVEL

(من مواليد براغ في ٥ / ١٠ / ١٩٣٦ م)

شاعر ومؤلف درامي تشيكي . التحق بكلية المدرسين العاملين فقط في جامعة براغ ، ثم ترك التعليم . عمل عاملا بأحد المسارح ، ثم عمل دراماتورج في مسرح ديفالدو نا زابرادلي DIVALDO NA ZÁBRADLI . رئيس جمهورية التشيك سابقاً . يكتب دراما تعرض مشكلات الطبقة الوسطى وتفكيرها . ويستغل أساليب مسرح الجروتسك في التعبير الدرامي . أهم أعماله في المسرح :

1. VYROZUMĚNI , 1966 — وصفة ، أو القانون المحلى

2. ZTIŽENÁ MOŽNOST SOUSTŘEDĚNI , 1968 — فرص تخفيض النظام .

(٢) فرانتيشك هروبين FRANTIŠEK HRUBIN

(من مواليد براغ في ١٧ / ٩ / ١٩١٠ م) شاعر تشيكي وكاتب درامي . بعد إنهاء دراسته الجامعية ، عمل عشر سنوات في إحدى المكتبات . وفي بداية الستينات انتقل للعمل باتحاد الكتاب التشيكوسلوفاكيين (شركة النشر) .

(٣) OTOMAR KREJČA

MINDEN SZÉLSÖSÉG KICSIT OSTOBASÁG . A

SZINHÁZ MA . GONDOLAT . BUDAPEST . 1970 .OP.CIT, P. 462 .

MAJOR TAMÁS ماיور توماش

(١) ميهائيل أفناسيافتش بولجاكوف

(١٤ / ٥ / ١٨٩١ — ١٠ / ٣ / ١٩٤٠ م) كاتب قصص وروايات ، وكاتب درامى روســـى . أبوه أستاذ بالمدرسة العليا بكييف KIJEV . درس الطب وحصل على إجازته فى عام ١٩١٦ م . أول مسرحياته تصعد على المسرح عام ١٩٢٠ م . بعدها ينتقل للإقامة فى موسكو . يعمـــل صحفياً من عام ١٩٢٠ حتى عام ١٩٢٤ م ،يكتب خطاباً يوجهه إلى الحكومة السوڤيتية فتُعيِّنه مساعد مخرج فى مسرح الفن بموسكو . ساهم فى إعـــداد بعض المسرحيات للعرض المسرحى (دون كيشوت DON QUIJOTE ، الأرواح الميتة MJORTVIJE DUSI) .

أهم أعماله الدرامية :

(١) — المُعلّم ومارجريتا 1 . MASZTYER 1 MARGARITA

(٢) MOLNÁR GÁL PÉTER

بروفات التخطيط المكثف RENDELKEZÖ PROBA

SZÉPIRODALMI KÖNYVKIADÓ . BUDAPEST, 1972 . P. 1

MARTON ENDRE مارتون أندرا

(١) هرمان ريبالنج HERMANN RÖBBELING

(٣١ / ١٠ / ١٨٧٥ — ٤ / ٦ / ١٩٤٩ م)

ممـــثل ومخرج ألمانى ومدير فنى للمسرح . عمل من ١٩١٤ إلى ١٩٣٢ م بمسرح هامبورج HAMBURG TH (تاليا THALIA) . ثم عُيِّن مـــديراً لمسرح بورج بڤينا من ١٩٣٢ وحتى ١٩٣٦ م . حاول محاولات تجريبية مبكرة فى مسرح بورج عبر عروضه التى قام بإخراجها . أخرج

فى بودابســـت عام ١٩٣٥ دراما (مأساة الإنسان ـــ للشاعر المجرى موداتش إمرا MUDÁCH IMRE) فى المسرح القومى المجرى بالعاصمة بودابست .

KAZIMIR KÁROLY كازمير كاروى

(١) نيكولاى فيودروفتش برجوچين NYIKOLAJ FJODOROVCS POGOGYIN

(١٦ / ١١ / ١٩٠٠ ـــ ١٩ / ٩ / ١٩٦٢ م) .

كاتـــب درامى سوفيتى . ابن أحد الفلاحين . عمل منذ الصغر لفقر أبويه . من عام ١٩٢٠ يبدأ الكتابة فى المجلات والصحف . أولى دراماته بعنوان (سُرعة TYEMP) كتبها عام ١٩٢٩ م ثم كتب درامـــته الثانيـــة (أغنيـــة عن الفأس POEMA O TOPORE عام ١٩٣٠ م . وبعد عـــامين (١٩٣٢ م) تظهـــر درامتـــه الثالثة (صديقى MOJ DRUG) . قدّم شخصية لينين LENIN فى إحدى مسرحياتـــه (رجـــل البندقيـــة ـــ CSELOVEK SZ RUZSJOM عام ١٩٣٧م) . ثم كتب مسرحية (ساعة بُرج الكرملين KREML JOVSZKIJE KURANTI)، وفـــى عـــام ١٩٥٨ يكـــتـــب درامتـــه (السيمفـــونيـــة الحـــزينـــة ـــ TRETYJA PATYETYICSESZKAJA .

أشهر أعماله مسرحية (الأرستقراطيون) كتبها عام ١٩٣٤ م .

(٢) KAZIMIR KÁROLY
VILÁGIRODALOM A KÖRSZINHÁZBAN . SZÉPIRODALMI KÖNYVKIADÓ. BUDAPEST , 1975 .

(٣) المصدر السابق ص ٥ . IBID. p. 5

(٤) الأوراتوريو

بالإنجلـــيزية ORATORY ، وبالفرنسية ORATOIRE ، وباللغة اللاتينية (أوراتوريوم ORATORIUM) .

والأرواتوريو هو غناء تصاحبه الموسيقى يروى قصصاً دينية مأخوذة فى الغالب من الإنجيل . ويشترك فى أدائه الكورس والأصوات المفردة والأوركسترا ، سواء فى الكنائس أو على المسارح .

ويختـلف الأوراتوريو حالياً عن الأوبرا والأوبريت فى أنه لا تُستعمل فيه الأزياء التمثيلية أو المناظر المســرحية . بـل يصـطف فى الأورتواريو المنشدون فى مجموعات تُشبه إلى حد ما نظام جلوس الموسيقيين العازفين فى الأوركسترا .

تمـيـل الموسيقــى والألحان فى الأوراتوريو إلى الوقار ، نسبة إلى الطابع الدينى الذى يختص بأدائه . كما أنه لا مجال فى الأوراتوريو مطلقاً للحركات أو الإشارات ممـا يفعلـه الممثلـون فى المسرحيات العادية أو المغنون فى الأوبرا والأوبريت .

لا يُـبنى الأوراتوريــو على شكل (فورم FORM) معين كما هو الحال فى السيمفونى . وذلك لارتباطه بسير القصة ذاتها ــ كما فى الأوبرا ــ أى أن الجانب الموسيقى فى الأوراتوريو تابع للموضوع . ولكنه مع ذلك من نوع التأليف الموسيقى ذى اللون أو الطابع المعين الظاهر .

(وُلد الأوراتوريو على يد فيليبو نيرى PH . ÑERY أسقف كنيسة روما فى نهايات القرن السادس عشر الميلادى ، قبـل ظهـور الأوبرا بعشرة شهور ، لجذب الناس إلى الكنيسة للتزود بفضائل الدين) .

أناتولى إفروس ANATOLIJ EFROSZ

(١) فكتور سرجيفتش روزوف VIKTOR SZERGEJEVICS ROZOV

(من مواليد ١١ / ٨ / ١٩١٣ م)

كاتـب درامـى سوفيتى . أُرسل فى بعثة فنية من مسرح كـوستروما KOSZTROMA للشباب إلى موسكو ، لدراسة فن التمثيل المسرحى . كتب أولى دراماته بعد الحرب العالمية الثانية . أبطاله شخصيات عادية بسيطة يتقابل المرء معهم كل يوم فى الحياة اليومية العادية . لكنهم مع ذلك يحملـون مشكـلات تمثـل عصب الحيـاة . مـن أهم ما كتب من دراماته .. (فى يوم الوليمة V GYENY SZVAGYBI) عام ١٩٦٤ م . ثم يكتب درامته المعنونة (مقابلة الدراسة الثانوية TRAGYICIONNIJ SZBOR) .. (تقليدسوفيتى وأوروبى يتقابل فيه خريجو الدراسة الثانوية كل أربع أو عشر سنوات مع بعضهم البعض ، يتذكرون فيه أيام الدراسة) .

كتب عديداً من سيناريوهات الأفلام السوفيتية

LEONYID VIVJEN ليونيد ڤيڤيان

(١) LEONYID VIVJEN .
RENDEZÖ , SZINÉSZ , DRÁMAIRÓ , A SZINHÁZ MA .
GONDOLAT , BUDAPEST , 1970 . OP.CIT, P. 415 .

(٢) المصدر السابق ص ٤١٧ . IBID. p. 417

JURIJ LJUBIMOV يورى ليوبيموف

(١) عشرة أيام صدمت العالم TEN DAYS THAT SHOCK THE WORLD

المسرحية تأليف الأمريكي چون ريد JOHN REED

(٢٢ / ١٠ / ١٨٨٧ ــ ١٩ / ١٠ / ١٩٢٠ م) . كاتب قصة أمريكى ينحدر من أسرة موسوعة الحال . انتهى من دراسته فى جامعة هارڤارد HARVARD . ثم سافر إلى أوروبا . عمل بالصـــحافة محـــرراً فى جـــريدة (الجمــــاهير THE MASSES) .. جريدة ليبرالية تؤيد النظم الديمقراطية والاصلاحات الاجتماعية ، وتنادى بالحرية الفردية وبخاصة الاقتصادية وبكل ما يتصل بحقوق الفرد . اشترك فى ثورة المكسيك كمحرر عسكرى ، وكتب بعد الثورة كتابين عن أحداثها هما (المكسيك المتمردة INSURGENT MEXICO) ، (فلتحيا الڤيلا VIVA VILLA) . عمـــل مراسلاً أثناء الحرب العالمية الأولى فى شرق أوروبا . يُعتبر چون ريد شاهد عيان على ثورة أكـــتوبر الســـوڤيتية ، إذ تصادق مع كثير من البلشفيين الذين أعدّوا للثورة . كتابه (عشرة أيام صـــدمت العالم) تحول إعداداً إلى الدراما التى أخرجها يورى ليوبيموف ، مُصدّرا بمقدمة بقلم لينين LENIN .

(٢) يورى ليوبيموف JURIJ LJUBIMOV
SZINHÁZ TAGANKA . A SZINHÁZ MA . GONDOLAT,
BUDAPEST , 1970 .OP.CIT, P. 497 .

(٣) المصدر السابق ص ٤٩٨ IBID. p. 498

INGMAR BERGMAN انجمار برجمان

INGMAR BERGMAN (١)

LEMONDÁS ÉS TÁMADÁS . A DRAMA MÜVÉSZETE MA . GONDOLAT , BUDAPEST , 1974 .

GIORGIO STREHLER جورجو ستريلر

(١) كارلو جولدونى CARLO GOLDONI

(٢٥ / ٢ / ١٧٠٧ ــ ٦ / ٢ / ١٧٩٣ م) . ولـد فى فينيسيا ومات فى باريس . كاتب فكاهــيات إيطالى . درس دراسات قانونية وفق رغبة أبيه . زار شيكاغو CHICAGO فى شبابه عشـق كارلو جولدونى المسرح . كتب أول دراما لـه بعنوان AMALASUNTA وكانت من الـنوع التراجــيدى ، فرُفضــت . فيعاود بعد عام واحد من الفشل ، فى عام ١٧٣٤ م يكتب تراجيكوميديا جديدة بعنوان BELISARIO ، التى تُقدم بنجاح كبير على مسرح سانت صمويل SAN SAMUELE بفينيسيا بتمثيل فرقة IMER .

يغمر جولدونى المسرح بدرامــات تلــو درامــات فــى مختلف الأنواع الدرامية . فيكتب تراجــيديــات ، وأوبريــتــات وكــوميديات ، وأوبــرات كبــيرة وفواصل مسرحية فكاهية INTERMEZZO تُمثل بين الفصول فى المسرحيات .

ثم يُجرب فى الكوميديا دى لارتى COMMEDIA DELL ´ARTE . وبدلاً من الارتجال الــذى كان سائداً فى هذا النوع من المسرح ، يكتب حواراً لنفس شخصيات هذه الكوميديا .وقد اســتغرق زمــناً طويلاً لتثبيت فكرته بالحوار بدلاً من الارتجال . لم يكن ذلك سهلاً بعد أن كانت الجماهير الإيطالية قد تعودت واستساغت الطريقة الأولى التى وُلدت بها الكوميديا دى لارتى . وقد أدى ذلــك إلى دخوله فى صراعات مهنية فى فن الممثل مع الجماهير ومع الممثلين أنفسهم ، الذين كانوا قد اعتادوا التعامل مع محطات المشاهد ، ثم يضيفون هم إليها كل شئ من اللحم إلى العظم . طوال إقامته فى فرنسا لم يُقدم له المسرح إلا مسرحية واحدة مثلتها فرقة الكوميدى فرانسيز بعنوان (المتذمر المُحسن) LE BOURRU BIENFAISANT .

عمل جولدنى كأستاذ للغة لبنات الأسرة الملكية فى قصر ڤرساى VERSAILLES . اشتغل فى نهاية حياته فى الدار التى تشرف على طباعة مسرحياته التى ناهزت المائة وخمسين مسرحية . حتى فقد بصره فى النهاية ، ومات وحيداً بعيداً عن أصدقائه ومعارفه .

(٢) GIORGIO STREHLER

EMLÉKEZÉS BERTOLT BRECHTRE. A DRAMA MÜVÉSZETE MA . GONDOLAT , BUDAPEST , 1974 . OP.CIT P 43 .

(٣) مصدر سبق ذكره ص ٤٤٤ . OP. CIT, P. 444

فرانكو زفيرالى FRANCO ZAFFIRALLI

(١) ماتيو بانديللّو MATTEO BANDELLO

(١٤٨٥ — ١٥٦٢ م) . كاتــب روائى إيطالى . خدم عند النبلاء فى الشمال الإيطالى . أزعجـــت السياســة حياته فاضطر إلى الرحيل إلى فرنسا واستوطن فى باسّن BASSENS . عمل أســـقفاً فى آجن AGEN فى عام ١٥٥٠ م. كتب ٢١٤ رواية ، كلها تتجه إلى الترفيه عن طريق استعمال عناصر السخرية والتهكم فى الرواية . أخذ عن رواياته كل من شيكسبير ولوب دى فيجا

(٢) كريستوفر مارلو CHRISTOPHER MARLOW

(؟ / ٢ / ١٥٦٤ — ١ / ٦ / ١٥٩٣ م) . كــاتب دارمـــى إنجلـــيزى معاصـــر لوليم شيكسبير . درس فى جامعة كمبردج CAMBRIDGE . ظهرت نزعاته الإلحادية ATHEISM منذ كان طالباً بالجامعة . مات صغيراً فى حادثة شجار بإحدى الحانات العامة .

أهم دراماته :

1. THE TROUBLESOME REIGN AND LAMENTABLE DEATH OF EDWARD THE SECOND , 1594 .

الحُكم المضطرب والموت المحزن لإدوارد الثانى .

2 . THE TRAGEDY OF DIDO , QUEEN OF CARTHAGE , 1594 .

— تراجيديا ديدو ملكة قرطاج .

3 . MASSACRE AT PARIS , 1600 .

ـــ مذبحة باريس

4 . THE TRAGICAL HISTORY OF DR . FAUSTUS , 1604 .

ـــ دكتور فاوستوس

5 . THE JEW OF MALTA , 1633 .

ـــ يهودى مالطا .

(٣) FRANCO ZEFFIRELLI

A " RÓMÉO ÉS JÚLIA " RENDEZÉSE KÖZBEN .

A SZÍNHÁZ MA . GONDOLAT . BUDAPEST, 1970 . OP.CIT, P. 20



المراجع العامة

المراجع العامة

1 . X X . SZÁZAD KÜLFÖLDI IRÓI . GONDOLAT . BUDAPEST , 1968 .

2 . SZINHÁZI KISLEXIKON . GONDOLAT . BUDAPEST , 1969 . HONT FERENC , STAUDT GÉZA .

3 . THE COMPLETE SIGNET CLASSIC SHAKESPEARE. HARCOURT BRACE JOVANOVICH , INC , U. S. A , 1972

4 . GÖTZ SCHREGLE
DUTSCH – ARABISCHES WÖRTERBUCH . LIBRAIRE DU LIBAN , BEIURUT , MACDONALD & EVANTS LTD . LONDON , 1977 .

5 . ALAN ENGLAND
SCRIPTED DRAMA , CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS . 1981 .

6 . A SZINHÁZI KALAUZ . I. II . GONDOLAT . BUDAPEST , 1981 .

7 . EDWIN WILSON
THE THEATER EXPERIENCE . McGRAW – HILL BOOK COMPANY . U. S. A , 1983 .

8 . VILÁGLRODALOM KISENCIKLOPÉDIA I . II . GONDOLAT BUDAPEST , 1984 .

9 . TAMÁS BÉCSY

DRAMA AS A GENRE AND ITS KINDS , HUNGARIAN CENTRE OF INTERNATIONAL THEATER INSTITUTE . INFORMATION CENTRE . BUDAPEST , 1986 .

10 . A SZINHÁZ VILÁGTÖRTÉNETE . I . II . GONDOLAT . BUDAPEST , 1986 .

11 . SZTAINSZLAVSZKIJ

A SZINÉSZ MUNKÁJA . GONDOLAT . BUDAPEST , 1986 .

١٢ ــ منير البعلبكي

المورد . قاموس انكليزى ــ عربي . دار العلم للملايين ــ ١٩٨٧ م .

كتب صدرت للمؤلف

١ ـ دراسات فى الأدب والمسرح . القاهرة ١٩٦٦

٢ ـ المسرح الإشتراكى . القاهرة ١٩٦٦

٣ ـ زوايا جديدة فى الدراما . القاهرة ١٩٧٠

٤ ـ فلسفة الأدب والفن . ليبيا ـ تونس ١٩٧٨

٥ ـ جماليات الفنون . العراق ١٩٨٠

٦ ـ مشكلات الدراما الإشتراكية فى مصر . ليبيا ١٩٨٣

٧ ـ التاريخ والتذوق الموسيقى (تأليف مشترك) . ليبيا ١٩٨٣

٨ ـ المسرح بين الفكرة والتجريب . ليبيا ١٩٨٤

٩ ـ توفستونوجوف .. والمخرج المعاصر . القاهرة ١٩٨٨

١٠ ـ علم الجمال المسرحى . العراق ١٩٩٠

١١ ـ الناووس (ترجمة سلسلة المسرح العالمى) . الكويت ١٩٩٢

١٢ ـ المعمل المسرحى . القاهرة ١٩٩٤

١٣ ـ مقدمة فى الفنون المسرحية . السعودية ١٩٩٦

١٤ ـ سينوغرافيا المسرح عبر العصور . القاهرة ١٩٩٨

١٥ ـ تاريخ تطور فنية المسرح . القاهرة ٢٠٠٢

١٦ ـ مناهج عالمية فى الإخراج المسرحى (جـ١ ، جـ٢)

تحت الطبع

ـ قضية الأوبرا بين التقليدية والتجديدية (ترجمة)

ـ قاموس أعلام ومصطلحات المسرح والموسيقى

ـ مفاهيم سيكولوجية فى مسرح الطفل

ـ المسرح حياتى .. (سيرة ذاتية)

ـ فى أغوار الثقافة

اســم الكتاب : **مناهج عالمية فى الإخراج المسرحى**

اســم المؤلف : أ. د/ **كمال الدين عيد**

اسم المطبعة : سان بيتر للطباعة

تليفـــــون: ٥٦٣٠١٦٧ - ٥٦٤٨٤٥٠ - ٠١٠١٢٠١٧٣١

رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٢٩٠ / ٢٠٠٢